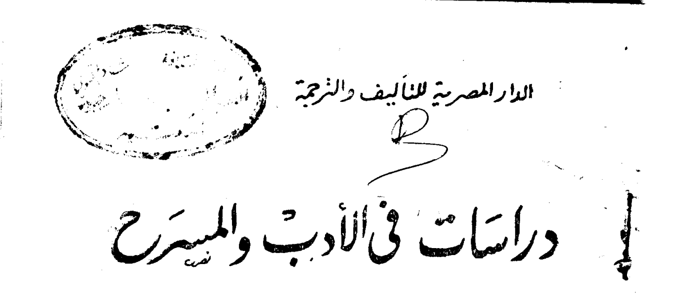


الدار المصرية للتأليف والترجمة

دراسات فى الأدب والمسرح

بقلم

كمال عيد

١٠٥١

- فى الأدب: مسرح انطون تشيكوف
  مسرح مكسيم جوركى
  مسرح آرثر ميللر

- فى المسرح: مدرسة ستانسلافسكى فى التمثيل والإخراج
  مدرسة الكسندر تايروف المسرحية
  مدرسة جان لوى بارو المسرحية

المطبعة العربية تليفون ٩٠٨٣٨٦

إهـــــداء

* إلى العظام الذين مهدوا أرضاً خصبة لفن خشـــبة المسرح .. زكى طليمات .. نبيل الألفى .. حمدى غيث
* إلى الجمهورية التى تحتضن كل التجارب المسرحية ..
* إلى الذين يفنون حياتهم من أجل المسرح ..

« مقدمة »

كان المسرح وما يزال هو النقطة التى تبدأ منها عادة انطلاقة الشرارة نحو الثقافة ونحو التطور ونحو المساعدة فى تطوير المجتمعات ونحو الوصول إلى حال أفضل . والمسرح على مر الازمان خضع للتحوير والتشكيل سواء كان ذلك فى شكل خشبته أو فى شكل العروض التى تمثل داخله وأهدافها ، كما أن دور التمثيل نفسها بالنسبة للمسرح كانت موضع التغيير والتبديل ، فقدم الأدب المسرحى فى الميادين وخارج المعابد وداخل الكنيسة ، ومر بمراحل كثيرة حتى أقيمت له دور التمثيل (المبانى المسرحية) فاستقر الحال بعض الشيء وساعد ذلك على ضمان الاستقرار لدى المتفرج والممثل .

وفى الدول النامية تبرز قيمة المسرح ويرتفع شأنه وتأخذ تعاليمه طابعاً جاداً يتسم بالثقافة وبنشر رقعة الأدب المسرحى على نطاق جماهيرى من خلال قصور الثقافة وبناء دور التمثيل ونشر المترجمات والاهتمام بالدراسات الفنية الأكاديمية .

ومسرحنا فى مرحلة الانطلاق العظيم يجتاز هو الآخر مرحلة انطلاق من القيود التى كبلها به الاستعمار لحجب أدب المسرح عن الجماهير العربية لمعرفته التامة بخطورة هذا السلاح الفتاك ومدى تأثيره على الأذهان ،

وظل المسرح العربي يرزح تحت نير الاستعباد حتى حققت له ثورة ٢٣ يوليو تطلعاته نحو أدب اشتراكي جديد . وكثرت المسارح في بلادنا وزادت الرقعة الجماهيرية وأفردت الصحف اليومية والمجلات الاسبوعية الصفحات لأخبار المسارح ونشاطاته وتطوراته وآدابه .

وكان لزاماً وسط هذه الاهتمامات العظيمة بالمسرح وأمام الفرصة الكبيرة التي أتاحتها الدولة للمسرح وللعاملين به من البحث عن الأصول الجادة لاتخاذها دستوراً ينظم القاعدة المسرحية الجديدة ويضع لها القوانين التي تكفل لها التطوير والمحافظة على الأعداد الهائلة من الجماهير التي اكتسبتها . وأمام هذا البحث عن أصول المسرح وبحكم دراستي بالخارج وطبيعة عملي كمخرج مسرحي وبضغط داخلي من أفكار علية تكاد تتفجر في مخيلتي لخلق مسرح اشتراكي أصيل بحثت في مسارح الغرب ومسارح الشرق ولكل منها طابعه الخاص والمميز به . واستطعت من خلال بحوثي أن أضع يدي على القواعد والقوانين التي سنها من سبقونا في هذا المضمار ، واتبعوها اتباعاً جادا رفع من قيمة مسارحهم المعاصرة سواء كان في فرنسا أو في الاتحاد السوفيتي أو في غيرهما من بلاد أوروبا وأمريكا والشرق الأقصى . واخترت لكتابي « دراسات في الأدب والمسرح » علامات في طريق حياة المسرح لا يمكن إغفالها أو الحياد عنها إذ أن هذه العلامات إنما ميزت فترات معينة بآداب معينة لها طابعها الخاص في خلق مدرسة أدبية أو مدرسة فنية . فبدأت بمسرح أنطون

تشيكوف فى المسرح الروسى ، المسرح الذى مهد بأدبه للثورة الروسية على الإقطاع والعبودية وتبعه ذلك بنقطة هامة فى حياة الأدب المسرحى وهى ميلاد أدب الواقعية الاشتراكية الذى ولد أيضاً فى روسيا (الاتحاد السوفيتى) ثم ساد جميع مسارح العالم ، بل وعمل هذا الأدب بعد ميلاده على خلق مدارس فنية فى التمثيل وأخرى فى الإخراج اتبعها كبار المخرجين العالميين . وعرجت فى هذا الباب على جزء تطبيقى رأيت من المفيد تطبيق هذا الأدب على مسرحية كنوع منه يقرب أفكاره إلى أذهان القراء هى مسرحية « الحضيض » ، وزاد من تمسكى بالتطبيق رغم وقوعه تحت باب الأدب ضمن الكتاب أننى تعرضت فى أواخر عام ١٩٦٣ إلى إخراج المسرحية نفسها كباكورة إنتاج لفرقة الإسكندرية المسرحية حيث أثارت جدلا كبيراً بين النقاد والكتاب بمناسبة تقديم أول نموذج لأدب الواقعية الاشتراكية فى بلدنا . . . ثم ختمت باب الأدب بمسرح هام فى الحياة المسرحية ، ألا وهو باب مسرح آرثر ميللر الكاتب الأمريكى المعاصر . ولما كان أدب ميللر فى كثير من مختلف البلاد لم تحدد قواعده بعد ولا زالت هناك التفسيرات المتضاربة حول مضمون هذا الأدب واختلافاتها فى كل مسرحية عن الأخرى فى الشكل وإن اتحدت فى المضمون . . فإن ذلك حدا بى إلى ترجمة ما أورده الكاتب نفسه (آرثر ميللر) فى هذا المجال عن كتاب له بعنوان الواقعية ومراجع أكاديمية أخرى .

وفى الجزء الثانى من الكتاب عالجت فى دراسة فنية بحتة المدارس الفنية المسرحية التى تقف شامخة الأنف كحجر زاوية فى تطوير فن الأداء التمثيلى أو فن المخرج وتقعيد القواعد العالمية له والخروج به من حيز الارتجالية إلى التحديد وعلى المستوى الموضوعى فكانت مدرسة ستانسلافسكى العلامة الروسى الذى أخذت بتعاليمه فرنسا وانجلترا وتشيكوسلوفاكيا والنمسا والمجر وألمانيا وإيطاليا ، وتابعت الباب بمدرسة لا زالت تعتبر مجهولة إلى حد ما ولم تأخذ حقها من الانتشار الطبيعى وقد يأتى ذلك مستقبلا وأعنى بها مدرسة ألكسندر تايروف الروسى ، ثم رأيت أن أقتطف للقارئ فى هذا المجال مدرسة غربية معاصرة تسود تعاليمها الوطن الفرنسى فى الوقت الحاضر هى (مدرسة جان لوى بارو).

وكل همى من البحث والدراسة والتنقيب إنما هو محاولة إلقاء الأضواء وبصراحة على حقيقة قيام مسرح متكامل على أصول علمية حتى يمكن ضمان الاستمرار له وكذلك الاستقرار .

وإنى لأرجو أن أكون قد وفقت فى تجميع شىء يساهم ولو بالقدر القليل فى حركتنا المسرحية المعاصرة . والله ولى التوفيق

المؤلف
كمال عيد
١٩٦٥/٥/٣١

فى الأدب ..

مسرح أنطون تشيكوف (١٨٦٠ — ١٩٠٤)

أنطون بافلوفتش تشيكوف الكاتب الروسى الكبير وعنوان هذه الدراسة من الكتاب المسرحيين الذين خطوا خطوطاً جديدة فى أدب المسرح . كتب فى مطلع حياته بعض القصص التى قامت شخصياتها على الكاريكاتورية ، لم ينشأ أنطون نشأة رخاء مثـــل ليوتولستوى أو اكساكوف أو أليكس تولوستوى بل كان عليه أن يجاهد من أجل لقمة العيش . قال فى أحد خطاباته عام ١٨٨٨ : « بطريقة فظيعة قضى على ولادتى فى أحضان هذا المجتمع . . مجتمع تعلمت فيه القراءة والكتابة فى زمن تلعب فيه المادة دوراً خسيساً . . . »

كانت المدرسة فى عهد القيصرية الروسية مصنعاً لتخريج العبيد . . التلاميذ عبيد يربون هناك على الخوف والرعب والفزع والهلع . . يربون على الصمت أيضاً ، كان المسئولون عن الدولة وعن التعليم يحاولون تحطيم القيم الإنسانية فى التلميذ .. كان هذا هو هدف المدرسة والمعلم .. كره أنطون هذه الأوضاع وكره معها المدرسة والمعلم حتى إنه ذكر فى أحد خطاباته أنه كان يحلم دائماً بالأيام السوداء والمعاملة الفظة التى سادت مدرسته فى مراحل تعليمه .

شب أنطون وترعرع فى عام ١٨٨٠ بعد مقتل الإسكندر الثانى قيصر روسيا . . كانت هذه الحقبة من أعنف فترات الإقطاع المخيف ، لم تكن الحياة إذن تصور إلا شطراً واحداً من وجهها . . شطراً يمثل الرعب وأساليب الضغط والانتقام — والشعب حائر لا يدرى ما ذا يفعل — يحاول حماية نفسه من السادة الكبار أصحاب الأراضى دون جدوى . .

حياة دون هدف أو عزيمة أو عقيدة ، كان مصير الفلاحين التعساء معلقاً بين السماء والأرض ، وكان هم كل منهم أن يتجنب فقط القوة الحاكمة ، قوة الإقطاع .

لقد كان أنطون تشيكوف يحلم دائماً بالمواطن الصالح ذى النفس الراضية والعقلية الجبارة والأفكار المتحررة . . ولذلك كان يعتقد أن هناك حياة أخرى ستكون حياة أفضل من الحياة التى يعيشها ويعيشها الملايين من معاصريه — ولذلك صور فى مسرحياته الحياة اليومية بما فيها من أناس وأشخاص ، من مأكل ومشرب ، من نزهات وعمل . . وأبرز لنا أناساً يعيشون فى هذه الحياة بعجلتها الدائرة التى تطوى كل أمل للحياة وكل بريق للأمل . . . لهذا جعل من بين شخوص مسرحياته أناساً يعملون لسعادة الآخرين ... لسعادة الملايين من هذا الشعب التعس الذى تطويه عجلة الزمن دون أن يدرى ما يحل به من الاضمحلال والتعذيب .

فالرأسمالية كما يراها تشيكوف هى العامل الأساسى الذى تأصلت

جذوره فى المجتمع الروسى ناتجة عن طبقة الإقطاع ، إنها تنخر فى عظام المجتمع وتقوض أسسه وقواعده فهل كان يمكن العيش على هذه الحال ؟ سؤال يتردد دائماً وفى كل مسرحية وفى كل مناسبة على ألسنة أبطال مسرح تشيكوف . . إن تشيكوف يعرض حالة الناس فى هذا المجتمع الملىء بالأعاصير ويضع بعد ذلك سؤالا هو أشبه بالسم الزعاف : هل يمكن بعد ذلك أن نعيش ؟

إذن لابد أن تتجه الحياة نحو طريق آخر وتولى شطرها وجهة أخرى . . ولكن إلى أين ؟ طبعاً لن نعود إلى الوراء مرة أخرى إلى عهد العبودية ، إذن فما العمل ؟ لابد من أوضاع جديدة وأسس جديدة . . ولكن ما هى هذه الأوضاع وما هى هذه الأسس ؟ هذا هو ما تبحث عنه شخوص تشيكوف . .

قال برنارد شو : « تشيكوف فى مجتمعه لم يثق بقدرة الناس على تخليص أنفسهم » . . إن مسرحياته ذات الطابع الروسى العميق لتلائم كل البيوتات الريفية فى أوربا حيث حلت مباهج الموسيقى والفن والأدب والمسرح محل القنص والرماية وصيد السمك .

إن تشيكوف نفسه يقول : « إن الهدف الأكبر للإنسان يكمن وراء تحركات داخلية تكمن فى روحه وفى نفسه » — ولذلك نجد فى شخصيات مسرحياته القوة الكامنة ولا نجد العمل أو الحدث . . إنها

شخصيات مضحكة ، عباراتهم ملتهبة وكلماتهم مشتعلة ، لكن قدراتهم على تنفيذ ما يقولون تساوى الصفر فى قيمته — وليس هذا عيبهم فتشيكوف يؤكد أنه عيب مجتمعهم الذى يعيشون فيه .

تشيكوف لم يكن ثائراً ، ولم يكن ماركسيا ممن يؤمنون بمبـــادئ ماركس ، لم تكن له أية صلة بطبقة العمال ولم يكن شاعر العمال كما كان مكسيم جوركى . فقط كان يبشر بأنه يوجد دواء لأمراض روسيا الاجتماعية . . لكنه من المسلم به أنه كلما تقدمت به السن وتبلورت عنده حاسة الكتابة — كما هو واضح فى مسرحياته — كلما قرب دون أن يدرى هو ودون أن يريد من مفهوم الاشتراكية الحقيقى ، فلا شك أنه عرف المجتمع الرأسمالى فى عصره ألا وهو طبقة الإقطاع — ولذلك أورد مسرحياته على النحو الذى ظهرت به أغلبها . صراع الشد والجذب فى معالجة مشكلة اجتماعية معينة — هذا الصراع الذى يبقى فى النهاية دون حل ، إذن ينقص هذه المسرحيات الخط الثورى للسير فى الطريق الصحيح والثورة على الأوضاع القائمة كما ثار الخال فانيا على الاستاذ سيربرياكوف . وفى نقص هذا الخط نقص للعقيدة والعزم . عقيدة الملايين وإيمانهم بالعيش الكريم والعزم على السير فى الطريق الجديد حين الاهتداء إليه .

إن تشيكوف يفضح بشدة المجتمع القائم وقتذاك — هذا المجتمع المتكامل الذى لم يستطع رفع راية العصيان ليخلص نفسه مما هو فيه من

بؤر وفساد ، فعدم الوعى عند شخصياته هو الذى يفضح هذه الشخصيات .. إن جل شخصياته تردد هذه الكلمات : «ماذا نصنع؟» . إنهم يعيشون فى عالم مخيف خاسر مقضى عليه ، وينتظرون .. ينتظرون بدلا من أن يمدوا أيديهم لينتشلوا أنفسهم من الهوة السحيقة التى وقعوا فيها . .

قال تشيكوف مرة: «أنا أكتب وأسجل الحياة» .. حقيقة إن شخصياته فى رسمها الدقيق قد صورت مزايا عصره تصويرا واضحاً دقيقاً .. وبهذا سجل تشيكوف فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر روسيا القيصرية تسجيلا يعجز المؤرخون عن تأريخه . . سجلها فى أعماله الأدبية بمقاييس صادقة ومعايير دقيقة متشابها فى ذلك مع أونورى دى بلزاك الكاتب الفرنسى المشهور .

أهم ما كتب تشيكوف :

الأغنية الأخيرة	١٨٨٧	دراما فى فصل واحد
إيفانوف	١٨٨٨	دراما « أربعة فصول
الدب	١٨٨٨	فكاهة « فصل واحد
طلب زواج	١٨٨٩	فكاهة « فصل واحد
مأساة الصيف	١٨٩٠	فكاهة « فصل واحد
وليمة	١٨٩٠	مشهد « فصل واحد
الخبيث	١٨٩٠	كوميديا فى أربعة فصول

« اليوبيل	١٨٩١	فكاهة فى فصل واحد
طائر البحر	١٨٩٦	مسرحية « أربعة فصول
الخال فانيا	١٨٩٧	مشاهد من حياة ريفية فى أربعة فصول
الشقيقات الثلاث	١٩٠١	دراما فى أربعة فصول
« مضار التدخين	١٩٠٢	منولوج « فصل واحد
وأخيراً بستان الكرز	١٩٠٣	كوميديا فى أربعة فصول

ومن أعماله السابقة نستطيع أن نقول إنه مرتبط بواقعية ليو تولستوى وتورجنيف . . إنه فى مسرحياته يسير نحو الواقعية التى اكتشفها جوركى فيما بعد . . لقد صور تشيكوف العالم الماضى إلى الفناء فى حقبة من الحقب . صوره بحذافيره صورا واضحة جلية دون أن يضفى عليه شيئاً من عنده . إنه بتصويره هذا يوضح أنه ليس الإنسان أو عالمه هو الذى ينحدر دون نجدة أو إنقاذ ، ولكن وجه الإنسان ووجه عالمه فقط هما اللذان ينحدران . . هذا الوجه التعس وهذا العالم القاسى اللذان عاصرا مطلع القرن العشرين .

والعجيب أن تشيكوف المتفائل الذى ظنه الناس متشائما والذى بلى بمرض السل الخبيث كان يكتب وكان يبشر بالغد السعيد فى كتاباته ولم يكن يعرف متى تأتى اللحظة التى يبصق فيها الدم من فمه من جديد . ومع ذلك كان مستمرا فى الكتابة وكان مستبشراً بالغد كما لو كان قد وهب من العمر خمسين سنة أخرى ليعيشها . . إن شهادة تولستوى حين

قال : « تشيكوف أديب فنان لا مثيل له كتب بدقة وإخلاص عما رآه وبنفس الطريقة التى رآها وبحذافيرها » ، وهذا أكبر دليل على أن فن تشيكوف فن خالد .

المرحلتان : حتى عام ١٨٨٥ كانت المرحلة الأولى ، وبعد هذا العام بدأت المرحلة الثانية : فقد ظل تشيكوف يكتب قصصه فى بداية حياته تحت اسم مستعار هو (أنتوشا) إلى أن تلقى ذات يوم خطابا من ديمترى فاسيلافيتش جريجوريفتش وكان نصه كالآتى بعد الديباجة : « لديك يا سيدى موهبة خارقة عن الطبيعة وفى جعبتك . . مؤسف جدا أن تستمر على هذه الحال (يقصد النكات والرسوم الكاريكاتورية التى كان يكتبها تشيكوف) . . بحق الله أتوسل إليك أن تمسك عن هذه الأفعال وتجمع قوى نفسك وتتجه إلى تحمل المسئوليه الفنية حقيقة » .

وبعد ذلك لم يعد تشيكوف يتخفى تحت اسم أنتوشا وإنما أصبح أنطون تشيكوف . . وجدير بالذكر أن الفترة ما بين عامى ١٨٨٣ ، ١٨٨٥ من المرحلة الأولى كانت العصر الذهبى لروائعه من القصص الساتيرية، فكتب : بنت ألبيون ، الرجل النحيف والرجل البدين ، امتحان الموظف ، أنسكلم أم أسمع ، القناع ، فى الحمام ، الخطيبة . وفى أربع سنوات استطاع أن يصل إلى القمة من حيث اعتباره كاتباً وأديباً حتى وصل إلى شهرة بوشكين ولارمنتوف .

ومن عام ١٨٨٥ بدأت المرحلة الثانية وبدأت معها قصص تشيكوف الناجحة تظهر فى السوق ، وكانت الظاهرة الواضحة أن تشيكوف بدأ مرحلة جديدة فى كتاباته حيث لم تتحكم الساتيرية أو الفكاهة فى قصصه كما كانت سابقاً بل أصبحت الفكاهة فقط لتخفيف الحدث الدرامى الذى تدور حوله القصة . . لم يكن فى استطاعة القارئ أن يعرف هل يضحك أم يبكى؟ وظل هذا اللون وهذا الخط ملازمين له حتى عند كتاباته لمسرحياته حتى إنه ليومنا هذا لم تحدد بعد أعمال تشيكوف وهل هى تراجيديات أم كوميديات . . أم هى خليط بين هذا وذاك .

لم ينس تشيكوف فى كتاباته لمسرحياته أيام طفولته وأيام دراسته .. لم ينس مهزلة المدارس وما كان يلقى به المعلمون من تفاهات تقضى على القيم الإنسانية فى التلميذ حتى لا يشب على التمرد والعصيان . . ولذلك ظل طيلة حياته والمعلم يشغل باله شغلا كبيراً حتى إنه عندما تيسرت له الحال وبنى بيته الابيض فى قريته صرح بأنه كان يتمنى أن ينشئ مستشفى خاصاً للمعلمين .

إن المعلم فى رأيه هو المجتمع فهو خالق التلميذ . . . إنه المدرسة .. إنه الأب . . . إنه المربى . . إنه كل شىء . إن من رأى تشيكوف فى المعلم أن يكون فنانا وليس معلما فقط ... عليه أيضا أن يحب مهنته بل يعبدها . قال تشيكوف : « إن معلمينا أنصاف متعلمين يبدأون حياتهم فى التدريس كما يبدأ المنفى طريقه إلى المنفى . بلا أمل . . إنهم يخافون من أن يفقدوا

وظائفهم فأصبحوا تافهين حقراء عديمى الضمير بعد أن كان مركزهم الحقيقى الذى كان يجب أن يكون هو المركز الأول فى القرية » .

ولعل فى إيراد شخصية كوليجين على هذا النحو المضحك فى مسرحية الشقيقات الثلاث لخير تعبير عما كان يجول بخاطره فى هذا الصدد .

أما أيام طفولته فتمثلها وترمز إليها قصص الوداع فى مسرحياته . . وداع آنيا لضيعتها فى بستان الكرز ، ووداع إيرينا فى الشقيقات الثلاث . إن هذا الوداع نفسه هو هو وداع أنطون تشيكوف لبيت طفولته الحقيقى .

الحدث المسرحى واللغة فى مسرح تشيكوف :

ناقش كثير من النقاد والأدباء اللاحدثية فى مسرح تشيكوف . . أى عدم وجود الحدث المسرحى بالقدر المطلوب للمسرحية الذى يطرأ بين فصل وآخر لتتابع المسرحية ومن ثم يتضح الصراع . كما أكدوا أن الحدث المسرحى عند تشيكوف حتى ولو ظهر فإن تياره يكون مختفياً تحت سطح الماء أى لا يمكن رؤيته .

حقيقة أن تشيكوف لم تكن تعجبه المفاجآت الحديثة فى المسرحية ، لذلك خلت مسرحياته من المفاجآت القوية واللفتات المفاجئة فى كتاباته . وبدلا من هذه المفاجآت كانت الأحداث المسرحية تتغير وتتبدل — تتغير إلى أعمق وتتبدل إلى أقسى وأمر . فالشخصيات تتأرجح والحالة

هذه حياتهم بين أيديهم لا يعرفون لها من مستقر مما يملك قلب المتفرج ويفطره ويجعله فى غير حاجة إلى الاستمتاع بالمفاجأة أو الحدث المسرحى المفاجئ .

إن مقام الحوار الجديد الذى يأتى عادة عقب كل مفاجأة فى مسرحية ما ليشرح أسباب وقعها ، تراه فى مسرح تشيكوف شخصيات يتحدثون بعبارات كبيرة عميقة تساعد على بقاء الأزمة وامتدادها وتقوى من صراع الشد والجذب فى المسرحية .

قد تصل الحال بهذه الشخصيات إلى استعمال المسدسات أيضاً . . فإيفانوف يصوب المسدس ليقتل نفسه فى الفصل الرابع من مسرحية إيفانوف . . . إن عملية الانتحار هذه لا يفزع لها المتفرج ، لا يفزع لمقتل إيفانوف أو لانتحاره — فإيفانوف فى حقيقته كما صوره تشيكوف طوال الفصول الأربعة مقضى عليه منذ زمن طويل .

ثم تربليوف وانتحاره فى طائر البحر — إن هذا الانتحار يحدث فجأة فى المسرحية . . إن هذه الشخصية التعسة قد انتهت فى نظرنا وقضى عليها بين أحداث المسرحية ولا حاجة لها إلى الانتحار . . .

وأخيراً طريقة انتحار الخال فانيا . . . يعلق يارميلوف الكاتب الروسى والمؤرخ الكبير على عملية الانتحار هذه قائلا : «إنها لم تغير من الوضع القائم ، فالخال فانيا هو كما هو ... حياته تبقى كما هى لم تتغير ولم تتبدل

ولم يفدها بشيء إقدامه على الانتحار ... إن عملية الانتحار كما أوردها تشيكوف لتدل دلالة واضحة على أن تشيكوف لم يكن يعرف الطرق التكنيكية لعمليات الانتحار فى عصره فى نهاية القرن التاسع عشر » .

ومع ذلك فقد حاول تشيكوف أن يلبس كل مسرحياته لباسا جميلا — ألا وهو اللغة — هذه الفورمة اللطيفة التى تقرب الهدف إلى أذهان الجماهير . .

كان يعتمد على اللغة السلسة التى لا تقل فى جمالها عن هدف مسرحيته . . إنه لا يختلف فى ذلك عن بوشكين شاعر روسيا العظيم وتورجنيف .

وبهذه اللغة استطاع أن يلقى الضوء على الملل والظلام الذى ساد مجتمعه واستطاع بهذه الكلمات الذهبية أن يقول لمواطنيه : « ساعدوا بعضكم على العيش وانهضوا » .

وبهذا نمتد إلى الحوار الذى يثبت لك أنه ليس هناك كلمة واحدة دون معنى ، أى أنه من الصعب بل من الاستحالة حذف كلمة أو عبارة . . وفى هـذا ما يرفع تشيكوف إلى القمة ، إن حواره يحمل فى طياته الخطوط الرئيسية للمسرحية وأحداثها ممثلة فى التركيبات اللفظية وعبارات القول .

وكما أننا نلحظ أنه ابتعد كثيراً عن العبارات الجانبية (على حدة)

Asides فلا وجود لها فى مسرحه ، إن مسرحه يقوم على الواقع ، وعلى الواقع الجرىء دون جانبيات ودون لف أو دوران .

ومن هنا يتأتى أننا فى مسرحيات تشيكوف نلاحظ أنه لا يوجد دور هام ودور ثانوى ، ولا توجد مشاهد قوية ومشاهد متوسطة القوة ، إن كل مشهد وكل كلمة فى مسرحياته وضعها فى دقة ، والجمهور المتفرج فى احتياج إلى سماعها والتعرف عليها وعلى أسباب ذكرها وورودها فى النص المسرحى .

تشيكوف والمسرح الحديث :

اتخذ تشيكوف لنفسه ولكتاباته خطا دراميا جديدا لجدل العقد الدرامية فى مسرحياته تنبع أساساً من مشاكل مجتمعه ، واستطاع بمهارة فائقة أن يخلق من عرض هذه المشاكل قالبا فنيا سليما مفعما بالقضايا الاقتصادية والاجتماعية ، وذلك من خلال المدلولات الإنسانية المختلفة والمنتشرة فى جو مسرحه، واستطاع بهذا الأسلوب الجديد أن يشق طريقه وسط التيارات الأدبية المختلفة التى كانت سائدة فى ذلك الوقت .

وبوادر مسرح تشيكوف وامتداداته واضحة جلية فى مسارح القرن التاسع عشر ومسارح القرن العشرين . فلقد كانت مسرحيات العاصفة والغابة وغيرها لأسترفسكى قريبة جداً من الواقعية التى تظهر لواعج النفس الإنسانية ومشاكلها المنقولة نقلا فوتوغرافيا عن المجتمع .

وكذلك الحال فى مسرحية المفتش لجوجول . كما أن الدراما الواقعية عند تشيكوف ممتدة فى مسرح مكسيم جوركى والفترة الأخيرة فى حياة تشيكوف والتى عاصرها جوركى واضحة جدا فى أدب جوركى عامة وفى مسرحية بستان الكرز لتشيكوف والبرجوازيين الصغار لجوركى خاصة ، وتعتبر واقعية تشيكوف مقدمة للواقعية الاشتراكية عند جوركى .

وفى النرويج يظهر مسرح هنريك إبسن وهو يشترك مع مسرح تشيكوف فى أن نماذجه الإنسانية تعانى من الصراع بين النظريات وبين الحقائق فى المجتمع ، فأبطاله يريدون نتيجة لإحساساتهم أن يعيشوا وأن يتصرفوا حسب ما تهوى نفوسهم ، ولكنهم عندما يجابهون الحقائق فإنهم يتعثرون وبذلك تطغى الحقائق على النظريات ، ويتضح ذلك فى مسرحيتى بيت الدمية وبيرجنت .

ثم إن ليو تولستوى أيضاً وقد عاش فى فترة قبل فترة تشيكوف يتفق ومسرحه مع مسرح تشيكوف من حيث كونه معلماً للشعب ، فقد كان تولستوى فى مسرحياته مهاجما للقيصر الروسى ومجتمعه، وكان يعرض فى مسرحياته صورا قاسية لأفراد يعانون نفسيا من ضغط المجتمع وأساليبه الشاذة . . كما أن تولستوى كان يسير أيضاً نحو التغيير فى الأوضاع ونحو النهضة الفكرية الجديدة ، واستطاع بذلك أن يعرض صوراً حية للبيروقراطية والأساليب الاستعمارية الرأسمالية فى مسرحيتى سلطان الظلام، والجثة الحية .

ويأتي بعد ذلك الساخر الأيرلندى جورج برنارد شو الذى أخذ أيضاً من روح تشيكوف ومن أبرز خطوط مسرحه ، فقد كان شو حربا على الانحلال فى مجتمعه ، نذكر من مسرحياته مسرحيتى منزل القلوب المحطمة ، ومهنة السيدة وارّن .. مع الفارق بينهما فى أن تشيكوف كان يبرز ما يريده فى مسرحه عن طريق الإحساس الداخلى فى المواقف المسرحية ، أما شو فكان يتجه إلى طريقة الفهم البارد المكشوف .

وآخر المتأثرين بتشيكوف فى المسرح الحديث شاعر إسبانيا العظيم جارسيا لوركا الذى يعتبر امتداداً لكل من تشيكوف وبرنارد شو ، إلى جانب ما أورده فى مسرحياته من بقايا الكلاسيكية الإسبانية والرومانتيكية والسيريالية — ونذكر من مسرحياته بيت برناردا ألبا وماريانا وعرس الدم .

وفى مسرحنا العربى ظهرت بادرتان جعلتنا نربط بينهما وبين مسرح تشيكوف ، الأولى عندما ظهرت منذ عدة سنوات مسرحية « الناس اللى تحت » للكاتب نعمان عاشور ، والثانية مسرحية « السبنسة » للكاتب سعد الدين وهبه .

ونحن إذ نقدم فى هذه الدراسة مسرح تشيكوف بقواعده وتفاصيله لنرجو أن تكون التجربتان اللتان ظهرتا ، بارقتى أمل جديد فى مسرح يعالج القضايا الاجتماعية والفنية فى مجتمعنا الاشتراكى الجديد ، عن طريق المشاكل الإنسانية فى البيت وفى الشارع وفى المدرسة وفى الجامع .

المسرحيات الكبار

أبدأ بتعليق ستانسلافسكى المخرج العلامة الروسى على مسرحيات تشيكوف : « مسرحيات تشيكوف هى الكهف الذى تختبئ فيه جميع كنوز تشيكوف الروحية — تلك الكنوز المحجبة عن الأنظار والتى لا يمكن تحسس مواضعها ثم العثور عليها إلا بشق الأنفس » .

أكثر مسرحياته ذيوعاً : إيفانوف ، طائر البحر ، الخال فانيا ، الشقيقات الثلاث وبستان الكرز ، باستثناء مسرحية إيفانوف التى لم تنل من الشهرة ما نالته شقيقاتها الأربع ، وعلى هذا لم تكن محلا للتداول فى الأسواق الفنية العالمية .

١ — طائر البحر :

« محاولات للعيش — وأقدار بلا أهداف . . بالعقيدة وبالرغبة الأكيدة فقط يمكن الاستفادة من العمل الذى نعمله فى حياتنا » .

فى عام ١٨٩٥ بدأ تشيكوف كتابة مسرحيته وانتهى منها فى عام ١٨٩٦ حيث مثلت فى أكتوبر فى بيترفارى على مسرح ألكسندرينسكى وسقطت سقوطا فاحشا . . ثم أعاد مسرح الفن بموسكو تمثيلها بعد سنتين فنجحت نجاحاً باهراً . .

وطائر البحر هى المسرحية الوحيدة من بين مسرحيات تشيكوف التى خصصها

للفن والفنان ، ففيها يتحدث عن أسرار النفس الإنسانية ، وعن الصعوبات التي تعترض طريق الفنان ، وعن حقيقة الموهبة الفنية ثم سعادة الإنسان . وما هي السعادة الحقيقية وما هي منطقية هذه الحياة . . كل هذه الأفكار يبلورها الكاتب في مسرحيته .. إن رأس موضوع المسرحية هو « الحدث الأكبر » . . إن من رأى تشيكوف أن النجاح يلحق دائماً بالفنان الذي يستطيع أن يسير نحو الحدث الأكبر في انتصار وإقدام .

منطقية الحياة في نظره أن يعيش الإنسان ليسجل هدفا وليحس بفائدة حياته ، وبأنه يصنع شيئاً من أجل هذه الحياة . نينا بطلة المسرحية تقبل على هذه الحياة — إنها تحب ، لكنها تريد أيضاً أن تعيش . بهذا يحس تربليوف أيضاً . . . إنه فقد هدفه وبذلك أحس أنه فقد حياته . . فقد هدفه ككاتب مسرحي كان يتطلع إلى المقام الأعلى وفقد حياته لأنه لم يصنع شيئاً مما أراده لنفسه .

يقول تشيكوف عن المسرحية : « طائر البحر . . كلام كثير عن الأدب ... حوادث قليلة . . ونغمات كثيرة وأطنان من الحب » . . حقيقة تؤيدها أحداث المسرحية وحوارها ، فأبطال المسرحية يتحدثون كثيراً عن الحب وعن مهنة الأدب ، فتربليوف يحب نينا ، ونينا تحب تريجورين ، وأركادينا تحب تريجورين أيضاً ، وماشا تحب تربليوف ، وميد فيدنكو يحب ماشا ، وبولينا تحب دكتور دورن ، إنهم جميعاً يحبون وإنهم جميعا يمثلون الحب التعس .

ليس معنى هذا أن هذا الحب التعس بأطرافه الكثيرة فى الشخصيات المتعددة بالمسرحية هو موضوع المسرحية . . لا ، قد يكون موضوع المسرحية وعصبها الأول هو المعاناة والكفاح لشخصية شابة هى شخصية نينا . . .

إن مأساتها تحمل كل أهداف تشيكوف، فهى تقول على لسانه : «يجب أن نثق فى أنفسنا ... يجب أن نثق فى قوتنا . . . يجب أن نثق فى حياتنا» . إن نينا تنتصر بعقيدتها وبقوتها وبعزمها، وهى فى هذا تختلف عن تربليوف الضعيف الذى يدفعه تبلبل أفكاره إلى الانتحار .

ثم إن الرمز بطائر البحر والقصة التى يبتدعها تريجورين دائماً من فكره . . والتى تطرأ على ذهنه قد تكون هى موضوع المسرحية . . . إن شخصية تريجورين هذا الكاتب الذى لم يجد عملا ناجحا يعمله فى حياته خيراً من أن يغرر بالفتاة الهاوية نينا حتى يوقعها فى حبه خليق بأن تكون قصته هذه موضوعاً للمسرحية . . فنينا يصيبها التشويه ويلحق بها الفناء بعد أن يتصل بها تريجورين وتحمل منه . . لقد قتلها كما قتل تربليوف طائر البحر النورس الأبيض الجميل .

والرمزية فى المسرحية تتخذ أشكالا ومواضع كثيرة ، فنينا هى طائر البحر الذى يجذب إليه تريجورين ، وتربليوف الذى يطلق على نفسه الرصاص فى طائر البحر إنما هو يصوب المسدس نحو قدره ونحو مصيره غير المجدى أو المنتج فى هذه الحياة . .

تربليوف ونينا كشاب وشابة يبحثان عن الحياة وعن طريقها — عن النجاح وعن طريقه . كل منهما يبدأ فى طريق خاطئ .. فنينا تخطئ فى معرفة الفن الحقيقى بالنجاح الزائف بينما نراها تكافح وتتعرض لصدمات كثيرة فى حياتها، كطرد والديها لها، ثم هى تترك حبيبها بعد ذلك، ثم وفاة ابنها من تريجورين — كل هذه الصدمات لا تمنعها من السير فى طريقها نحو هدفها .

أما تربليوف فيظل سائراً متخلفا — حتى إذا ما اكتشف فى نهاية المسرحية أنه لم يفعل شيئا من أجل نفسه أو من أجل فنه يصوب المسدس إلى رأسه ليقتل نفسه .

إن نينا شخصية انتصارية أكبر وأقوى من تربليوف ،فهى بعد حب عنيف قاس ، وبعد حياة مليئة بالخديعة والمرارة تصل إلى طريقها ، إنها جدت فوجدت ، فهى إذن والحالة هذه تمثل نظرية من نظريات تشيكوف . إنها تتغير فى آخر المسرحية إلى شخصية أخرى : امرأة ذات إرادة ، ذات قوة وذات عقيدة تقتنع بأن العالم جميل وأن الحياة جميلة . . . العالم والحياة جميلان لا يعرف الطريق إليهما من لم يدرك النصر فى سبيل الحصول عليهما ، والنصر لا يأتى إلا بالعقيدة وبالقوة وبالإرادة ...

كما أن شخصية تريجورين تترجم على لسانها آراء تشيكوف حين تقول : « إن من لا يحس نعمة الأدب أو من لا تكمن فيه موهبة التأليف متذرعة بالقوة والجمال فهو كـكاتب يتخذ لنفسه مهنة فاشلة غير منتجة » .

وعلى هذا كنا نرى تريجورين يجمع الخبرات والمواقف فى الحياة ، كما يجمع اليهودى المال ، وفى هذا يعكس تشيكوف نفسه على هذه الشخصية فى أسفاره الكثيرة . . . . كما أن الشكوك التى كانت تساور تريجورين فى كتاباته هى هى نفس الشكوك التى كانت عند تشيكوف المؤلف الذى طالما لم يرض عن نفسه أو عن كتاباته .

وتربليوف ككاتب كان يعبر تعبيراً صادقا عن تشيكوف نفسه . . لكن كان ينقصه الهدف فى أعماله — إنه يؤلف دون أن يقول ماذا يريد ، ودون أن يوضح أو يرمز حتى لماذا يكتب ولماذا يؤلف .. ولذلك فهو صورة صادقة لدكتور استروف والخال فانيا . . . . لقد أرهق نفسه بالعمل .

إن لب المسرحية ليس فى طائر البحر النورس الأبيض الجميل الذى سقط فهوى إلى أسفل ، إنه فى طائر البحر المنتظر الذى يرتفع إلى أعلى ليحلق فى سماء عليا .

ثم لماذا كل هذا الحب الكثير فى المسرحية ؟ .. من حقائق تشيكوف « السعادة ليست فى الحب ، لكنها فى الحقيقة » . . . . بهذا الحب التعس الذى يزن كثيراً فى طائر البحر يؤكد تشيكوف نظريته ويبررها .

فهذه ماشا زميلة نينا فى العمر . . . إنها شخصية شاعرية حساسة — ترى فى الكاتب تربليوف أملها وحبها — لكن حياتها ليست ذات

هدف يحس من روتين هذه الحياة القائمة على وتيرة واحدة . فهى تقول لتريجورين: «أنا ماشا — التى لانعرف كيف جاءت إلى هذ العالم . ماشا التى لا تحس لِمَ تعيش فى هذه الحياة » .

إذن هى تصور الفتاة المخلصة النبيلة فى عصرها ، إنها تعكس صورة الملايين من بنات جنسها العذارى صاحبات الحب الشاعرى العذرى النقى .. وكم من ماشا تعيش مثل هـذه العيشة التعسة ، وكم من ماشا تتعـذب تحت نير الحب الطاهر الزكى دون أن تجد لنفسها مخرجا أو هدفا .

إن الحب فى هذه الشخصية (شخصية ماشا) يفقد جماله وسحره .. فهذا الحب العقيم ذو الطرف الواحد يقضى بفعل الزمن وبفعل الأحداث على الشاعرية التى تغلفه ، ويقضى معه على أعظم وأنبل مزايا الإنسانية فى شخصية ماشا ، فيحولها قرب نهاية المسرحية إلى شخصية أخرى — شخصيه خشنة عنيفة قاسية الطباع تتصرف بخشونة مع ميدفيدنكو المعلم وزوجها المستقبل .

هذا مثل واحد لحب تعس وماتعانيه ماشا من ويلات وآهات وآلام وأحلام وهى تحمل فى صدرها هذا الحب ، فما بالك بما يدور فى صدور بقية شخصيات المسرحية .. ونستطيع أن نقول إن مشكلة ماشا تشبه إلى حد كبير مأساة سونيا فى الخال فانيا . وقبل أن أختم حديثى عن شخصية ماشا أوضح خيطاً رفيعاً يربط هذه الشخصية بشخصية تربليوف،

فاشا تقول : «غالبا ما يكون لدىّ شعور بعدم الرغبة فى أن أعيش» .. إن هذا يؤكد الصلة بين أفكارهما . . فكل منهما ليست لديه القوة ليواجه نفسه بنفسه . . ليعرف ما هى مقتضيات الحياة وطبيعتها . . وفى النهاية ينتهى كل منهما فى الحياة على خيبة أمل . .

أما بقية الشخصيات : تريجورين ، أركادينا ، ماشا والآخرين ، فلا يمكن حتى مساعدتهم — إنهم يعيشون كما اعتادوا أن يعيشوا ويقضوا حياتهم يوم الروتين العادى . . وحتى لو خطر على بالهم أن يفكروا أو بدأوا فى التفكير فى شىء جديد فإنهم يستمعون للهاتف الذى يرن فى آذانهم ، إن أى إقدام سيكون خطرا عليهم وستتحطم به حياتهم ، ولذلك فهم صامتون — وإلى الأبد .

ب — الخال فانيا :

« حياة دون هدف لا يمكن أن تكون نظيفة نقية أو حتى مجدية » .

قال مكسيم جوركى : « إن المسرحية تعتبر شاكوشا يدق على عقول المستضعفين » .فالخال فانيا تصور الكفاح والتضحية من أجل الغير . . إنها تبرز الجمال المفقود . . وفى نقطة التركيز يقف الأستاذ سيربرياكوف وفوينتسكى (الخال فانيا) .

إن شخصية الأستاذ سيربرياكوف هذه التى يذيع صيتها قبل دخولها

إلى المسرح عن عملها المتواصل حتى إنهم يصنعون له الشاى فى الثانية صباحا لاندماجه فى متابعة أعماله ودراساته حتى هذه الساعة المتأخرة ، لشخصية غريبة .. فأول ظهور للأستاذ فى المسرحية لا يتعدى بضع ثوان يطلب فيها أن يمدوا له الإفطار ويرسلوه إلى حجرته لانشغاله — ٢٥ سنة يكتب الأستاذ ويلقى محاضرات عن الفن ومع ذلك لم يصل إلى أية نتيجة أو أى هدف — ٢٥ سنة احتل مكان إنسان آخر كان يجب أن يكون مكانه ويقوم مقامه ليخدم بلده ، فقد تكون موهبة هذا الآخر قديرة على خلق شيء جديد . إن سيربرياكوف هذا الرجل المجرد من المواهب لا حاجة للدنيا به ، فهو يتمتع بزوجة جميلة وبشهرة زائفة لا يستحقها فى الأوساط العلمية، ثم هو فوق ذلك معبود لنساء بطرسبورج، وأخيراً هو الأستاذ سيربرياكوف الذى يكتب الكتب الحمقاء .

إن تشيكوف يكشف ويفضح هذه الشخصية رويدا رويدا ، فكلما دبت بقدميها على المسرح كلما نحا المؤلف إلى كشف حقيقتها أكثر فأكثر .. فحياة الريف لا تروق لمزاج الأستاذ فهو يملها ، إنها العجرفة والأنانية فى الشخصية ، فهو يسيطر على البيت ومن ثم فالكل هنا يأتمر بأمره كما يفعل الطفل الصغير المدلل . إن أكبر ضحية لهذا المغرور هو الخال فانيا . وتشيكوف بتسميته مسرحيته باسم هذه الضحية إنما يعبر عن انحيازه للجانب المظلوم فى هذه القضية — قضية الخال فانيا الخاسرة . . فالأستاذ يقضى على مواهب فانيا وعلى أهدافه فى الحياة ، هذه الحياة التى كان يمكن أن ينتج فيها رجل فى مثل نشاط فانيا وإخلاصه وحيويته .

أخذ فانيا على عاتقه رعاية شئون الارض (أرض الأستاذ) ويظل يعمل فيها قاتلا حياته الشابة ليترك فرصة التفرغ والتحصيل والإنتاج للأستاذ سيربرياكوف . فماذا كانت النتيجة ؟ بعد كفاح ٢٥ عاما يفيق فانيا فى النهاية لتحدث المفاجأة الكبرى وتنكشف الخدعة العظيمة الهائلة فى حياته ، ليجد أنه أهدر عمره وحياته وكفاحه وشقاءه دون جدوى ، فلم يكن الأستاذ إلا مظهراً خاويا خاليا لم ينتج شيئا يستحق الذكر أو التقدير ، وتكون النتيجة أن يثور فانيا وتجيش فى نفسه ثورات عدة . . . ثورة على الأستاذ ، وثورة على الحب المكتوم المكبوت منذ القدم — إذ هو يحب هيلينا زوجة الأستاذ بل يعبدها عبادة — وتسيطر على فانيا فى ثورته الشهوة والاستقلال — الرغبة فى الحبيبة والاستقلال عن الأستاذ ليخرج إلى طريق الحرية ، طريق الحياة الحرة الكريمة لا حياة الخدمة الذليلة

إن فانيا وسونيا ابنة أخته يعملان طيلة حياتهما من أجل سعادة الآخرين فماذا كانت النتيجة ؟ إن فانيا فى عامه السابع والاربعين يكاد يكون شحاذاً بمعنى الكلمة ، لم يعرف قط فى حياته ما هو الفرح أو ما هى السعادة أو الراحة — ثم الآن وبعد هذا العمر الطويل تتفتح عيناه على الحقيقة المرة . . لقد بذل أجمل أيام حياته وأفنى شبابه فى خدمة أستاذ دجال مستعبد متحجر القلب . . قد يكون فانيا قد وصل إلى السعادة لو لم يتقابل مع الأستاذ فى حياته . بهذا يصل الحال فانيا إلى ثورته

العارمة (المتأخرة) فى نهاية الفصل الثالث كما لو كان يريد بها أن يعوض بسرعة ما فاته فى حياته الفاشلة — فنراه يشرب الخمر لأول مرة حينما استيقظت كل أفكاره لتبحث عن الحياة المفقودة .

إنه يقول للأستاذ : «أضعت علىّ حياتى — أنا لم أعش ، لم أعش » .. إن تصرفات فانيا خلال الفصول الثلاثة حتى ساعة رفعه راية التمرد والعصيان فى ثورته العارمة تؤكد أن فانيا رجل مخلص متفان فى عمله أهل للرقى ومستحق له . لكن ماذا يحدث بعد ذلك ؟

الثورة تخف حدتها ويحاول بعدها فانيا الانتحار — لكنه تحت تأثير سونيا يعود مرة ثانية إلى عمله ويعد برعاية أرض الأستاذ ودفع مخصصاته مع كل ما تدره الأرض من منافع أخرى . . . وتعود عجلة الزمن بفانيا إلى حالتها الأولى — ونعود نحن الجمهور إلى أول المسرحية وإلى الظروف التى سيطرت على هؤلاء الأشخاص قبل أن يكتب تشيكوف مسرحيته — وكأنه ليست هناك مسرحية وكأنه ليست هناك أفكار للمؤلف يخرج بها هؤلاء المستضعفون من سباتهم العميق . . فالمسرحية فى نهايتها تشبه بدايتها إلى حد كبير — إن كل شىء كما هو — لم يحدث أى تغيير فى أى شىء — لم يمت أحد — ولم تتغير نظم اجتماعية أو علاقات مادية — كل شىء راكد — إنه . . استمرار الحال .

كما أن بقية الشخصيات التى وقفت إلى جانب الأستاذ وفانيا فى المسرحية شخصيات لها مكانتها ولها أهدافها وكيانها . فهذه سونيا ابنة الأستاذ

من زوجته الأولى وابنة أخت فانيا وزميلته فى الكفاح فى الأرض منذ اشتد عودها فى هذا البيت ، إنها لا تعتبر حية فى المسرحية رغم كفاحها فهى تهلك بدنها فى رعاية الأرض كما تضنى عقلها فى حساب إيرادات الأرض والممتلكات فى السجل الخاص بذلك اللاشىء ، شخصية لا هدف لها فى حياتها — لا تعرف معنى السعادة ومع ذلك تحمل حباً طاهراً ميتاً بين جنبيها . إنها الشخصية التى يقع على كاهلها كل أخطاء مجتمعها ، فهى تبدو كالنغم الحزين الهادىء الذى يأتى برفق وحنان من مدى بعيد فى أوركسترا يصخب بالآلات الرنانة القوية . وسونيا أيضاً ضحية من ضحايا الأستاذ سيربرياكوف ، قد لا تدرى سونيا نفسها بهذه الخسارة التى لحقت بشخصيتها ، لكنها لابد وأنها تحس بها على الأقل . . تحس بخسرانها لا لأن العالم سيىء ولكن لأن مجتمعها سيىء ، كما تحس أخيراً بفقدانها لحبها لا لأن هذا هو قدرها ، ولكن لأن الظروف هى التى أودت بهذا الحب إلى الفشل . . هذا هو نظام مجتمعها الكاذب . . إنها تعترف بأنها تعسة بل أشد تعاسة من الخال فانيا ومع ذلك فهى مذعنة تتحمل الآلام حتى تنتهى أيامها .

كما أن فانيا هو الآخر يعترف بأنه لا يستطيع أن يبدأ حياة جديدة . . إنه الفلاح الذى عمل فى أرض الأستاذ ٢٥ سنة ، ثم إنه المحب الولهان الذى سرعان ما ستختفى عن ناظريه حبيبته . . إنه يشعر بأنه فقد حياته فى كلا الميدانين .

بعد ذلك تطالعنا شخصية دكتور أستروف . . وهو هنا المبشر

بالمستقبل . . يحمل عبئاً ثقيلا على كاهله ومع ذلك فهو كالطائر ذى الجناحين . . إنه يستطيع أن يرفرف بهما وهو على الأرض لكنه لا يستطيع أن يطير إلى العالم الذى يتمناه لنا فى المسرحية . . لا يستطيع أن يطير إلى عالم أرقى وأفضل — فهو إذن والحالة هذه يمثل الأفكار الطليعية ويخدم القضية الإنسانية فى المسرحية . . فأستروف يعمل من أجل الجمال الروحى . . . إنه يخطط للمستقبل بأفكاره الكبيرة فيتمنى أن تحل طرق السكك الحديدية محل الغابات ويرجو أن تمتلىء القرية بالمصانع والمعامل والمدارس حتى يكون الشعب حينئذ أتم صحة وأكثر غنى وأعلى ثقافة . إنه يستنكر المستنقعات التى تغطيها أسراب البعوض كما يستنكر الفقر والتيفود والدفتريا وغير ذلك من الأمراض ، إن مايقوله هذا صورة للإقطاع ومجتمعه ، والسكان الذين يقضون حياتهم تحت وطأة النضال من أجل الحياة هم الفلاحون . . . الفلاحون الذين تمثل غالبيتهم معظم سكان القرية والناحية — بل معظم سكان روسيا نفسها . إن انحلالهم هـذا سببه الجهل والبلاهة والفقدان المطلق لكل شعور بالمسئولية . . الجائع والبائس والمريض كل منهم لا يفكر إلا فى أن يشبع بطنه أو يطبب نفسه . . . هذا هو هدفهم الوحيد . . إنهم لا يفكرون فى الغد فهم لا يستطيعون أن يبدعوا شيئاً لسحق هذه الحياة والقضاء عليها . إنهم معذورون أيضاً ، فهم أولا وأخيراً من نسج تشيكوف وهذا هو ما أراده لهم .

إن منولوج أستروف فى المسرحية حرب من تشيكوف على لسانه على الحياة الإقطاع والترف ولحياة الكسل والفراغ ، فأستروف يتهم هيلينا زوجة الأستاذ بأنها تأكل وتنام وتتنزه وتفتن الناس بجمالها ولا تحس أى واجب من واجباتها فى الحياة ، ليست هذه هى الحياة التى يراها تشيكوف ، ليست الحياة أن يعمل الآخرون فى ذلة وخضوع من أجلها بينما تظل هى لا تفعل شيئاً .

إن أستروف يبرر احتقاره للفلاحين وبيئتهم بأنهم قذرون أجلاف ليس فيهم تفكير وليست فيهم حركة . . إنهم جامدون . . حتى البقية الباقية التى نالت قسطاً صغيراً من الثقافة هم الآخرون ينحرفون إلى شغل أنفسهم بالفلسفة والسفسطة والاستهتار فيحدث التباغض بينهم .

إلى جانب هذا جمعت شخصية أستروف بين ضلوعها حر الأفكار وسعة التفكير . لقد ناضل وكافح كطبيب . . سافر إلى القرى فى البرد وتحمل العواصف الثلجية وقطع المسافات الطويلة من أجل مرضاه . . ومع ذلك فهو يعلم أنه يفعل كل هذا من أجل شعب بائس جامد أصابته العلل والأمراض .

إن فى قوله : « يجب على الإنسان أن يكون جميلا فى كل شىء . . فى وجهه، فى ملابسه ، فى روحه، وفى أفكاره . . » لرمز عن الجمال المفقود فى هذه الحياة التعسة التى يعيشها .

إن دكتور أستروف فى نهاية المسرحية يجد نفسه بلا هدف بعد حياة الكفاح الطويلة التى عاشها ، ويجد نفسه لا يستطيع أن يعثر على خيط نجدة يقوده إلى ما تمناه للمستقبل . . تماما مثل الحال فانيا .

٣ — ثم شخصية هيلينا زوجة الأستاذ الثانية الجميلة التافهة التى لا هدف لها فى الحياة غير التجمل والزخرف والتأنق . . إنها تقضى على نفسها وعلى غيرها . . إنها لا تريد أن تكون عامل بناء فى مجتمعها، فالحياة غريبة عليها إذا سلمنا بأن الحياة فى نظر تشيكوف هى العمل . فهيلينا تقضى على نفسها وعلى غيرها . إنها زوجة الأستاذ سيربرياكوف وفقط . . . زوجة هذا الأستاذ الذى يعيش فى بطالة والذى ينغص حياة زوجته بهذا الزواج غير المتكافئ . . إن هيلينا رغم ثرائها تعيش فى مجتمع يجر عليها الوبال أيضاً . . فهى هنا فى المزرعة الضيقة الحبيبة لكل من فانيا وأستروف ، ومع ذلك فهى تعانى من انفعال داخلى يكاد يموق عليها حياتها . . . إنه السأم . .

تقول فى حوارها: « أنا أموت من السأم . . لست أدرى بم أشغل نفسى » . . . إن هذه الضيعة الكبيرة الواسعة الأطراف التى يملكها زوجها لا تعوض لها هذا الشقاء . . . بل إنها تضفى عليها إحساساً بأنها أسيرة لهذا الأستاذ الأنانى .

ثم إذا تعرضنا لمشكلة الحب عندها . . . إن هذا الشباب الناضر وهذا

الجمال الساحر لا يجد متنفساً لدى الزوج الأستاذ المريض . . إن هيلينا لم تعد تستطيع صبراً معه ، فهى تعيش تحت سقف واحد مع الخال فانيا الذى يحبها ولا يغمض له جفن من أجلها ، ويمزق ذلك إحساسها بعدم ثقة زوجها فيها . . لقد اعترف بذلك فى المسرحية . . . اعترف بخطئه وبغبائه ، فهيلينا والحالة هذه تعيش فى قلقلة فكر وحيرة بال ، فكل هذه التيارات وهذه الأعاصير تدفعها إلى البكاء . وماذا تفعل؟ إنها لا تستطيع أن تفعل شيئاً ، فهى تحس بشقائها وذبولها بعد خمس سنوات أو ست كما تقول . . ولكنها تستسلم للذبول .

ولنقف برهة لنسجل وداع فانيا لها فى مقترب نهاية المسرحية . . هذا الوداع العظيم الذى يبرز بقوة الخيوط التى نسجها تشيكوف طوال فترة أحداث المسرحية . . . إن هذا الوداع يؤكد ما قيل عن تشيكوف من أنه ينبع من نفسه ومن أحاسيسه ، لكنه لا يقول من أين تأتى الريح فى مسرحياته . . ففانيا يطلب من هيلينا الغفران . . لجرأته معها أثناء زيارتها وإقامتها بالمزرعة . . الغفران لحبه لها الذى ظل سنوات طوالا قاسى فيها اللوعة والأسى . . إن هذا الحب يمثل مرحلة إنسانية ومشكلة عاطفية ملكت عليه نفسه . . إن هذه المشاكل الإنسانية قد تحدث لى ولك كما حدثت للخال فانيا — ومن هذا الخيط الرقيق الذى يعتلج نفسا بشرية أصيلة نستطيع أن نقدر فن تشيكوف ومنبعه الأصيل من نفسه .

إن مسرحية الخال فانيا التى بكى جوركى عند ما شاهدها لأول مرة لتجعلنا نصرخ فى ألم لنقول : أواه أواه من هذا المنزل ومن هذه الضيعة . . صرخة نطلقها نحن المتفرجين مع الصرخات التى يطلقها الآلاف ممن هم على شاكلة فانيا ممن يتعثرون فى حياتهم بشخصيات كشخصية الأستاذ سيربريا كوف . وآهات وأنات تتضرع بها الآلاف مثل سونيا ممن قضى عليهم بالشقاء الأبدى دون هدف ودون بريق يقودهم نحو طريق أفضل . . وتنتهى المسرحية — تنتهى بكلمات حلوة عذبة من سلاسل تشيكوف الذهبية معبراً فيها عن جمال الندم فى كلمات سونيا التى تتحدث فيها عن الحياة الجميلة التى كان يجب أن يعيشها فانيا وأستروف .. الحياة التى تكافئ العاملين من المواطنين الصغار الذين يبذلون دماءهم فى سبيل أوطانهم ومجتمعهم .

إن سونيا والخال فانيا يبقيان ليواصلا كفاحهما فى الحياة ، وكما كانا من قبل ، لم يزد عليهما إلا عمق جرحيهما بمشكلتيهما العاطفيتين ، هذا الجرح الذى جلبه الأستاذ وزوجته بهذه الزيارة . .

وماذا بعد ذلك ؟ . . يخرج الأستاذ من المسرحية بعد أن انكشف وافتضح أمره ، يخرج محقراً خاويا ذليلا يجر أذيال خيبته ، وهيلينا تبقى إلى جانبه لتمثل الرأسمالية ولتكمل صورتها مع زوجها . . . أيضا بلا عمل . . أما سونيا التى لم تظفر بحب دكتور أستروف فإنها تطوى حبها بين جنبيها ودكتور أستروف يواصل أعماله فى التراب والأوحال . وتدق أجراس مدوية الصوت تحمل أهداف تشيكوف قائلة :

« لا تخدموا أصناما مزيفة .... إقبض على يومك بيدك ... وكن إنساناً يعتز بنفسه بين الناس » .

وعلى هذه الآمال الكبار يحرك العجوز تيليجين أصابعه على أوتار قيثارته يرجو الأمل والنور .

* * *

الشقيقات الثلاث :

« حل الوقت لينطلق كل منا إلى العمل الأكبر ... العاصفة قادمة فى الطريق قوية عارمة لتنزع من مجتمعنا الكسل والخمول واليأس ... بعد ٢٥ أو ٣٠ سنة سيعمل كل إنسان » .

قال تشيكوف : « الشقيقات الثلاث كانت عملا قاسيا »

أشخاص المسرحية أشخاص مثل تشيكوف نفسه ينشدون الحياة ويعيشون فيها بما تحتويه من مرح وضحك وألم وبكاء ويجرون وراء مباهجها وملذاتها . إنهم يريدون أن يعيشوا ويبذلوا كل ما فى وسعهم لكى يقتحموا العقبات ويتخطوا العراقيل التى تقذف بها الحياة فى طريقهم .

فى يناير ١٩٠١ قدم مسرح الفن بموسكو هذه المسرحية التى تروى فى أسى وقلق قصة شقيقات ثلاث من الريف . وفى هذه المسرحية أراد تشيكوف أن يتجه ولو قليلا نحو الكوميديا ونحو ما يشبه الاوبريت ، لكننا أمام حوار المسرحية وبالشكل الذى ظهرت به نجد فيها الناحية

الكوميدية بمقاييس ضعيفة ومعايير قليلة .. فيها ما يجلب الضحك والمرح للجمهور ولكنه ضحك ومرح من نوع آخر .. إنهما يظهران فى المسرحية بصورة درامية ... صورة تبعث على الحسرة . .

الشقيقات الثلاث أولجا وماشا وإيرينا لسن سعيدات ... إنهن يقضين أيامهن فى ظروف غير واضحة المعالم وغير ظاهرة الهدف .. حياتهن تسير فى بطء .. غبار ناعم غير ملموس يخيم على حياتهن رويداً رويداً .. وحب عنيف يرفرف على حياتهن . إنهن مشتاقات لموسكو مدينة العلم والنور ، مشتاقات إليها بدرجة كبيرة وبرغبة أكيدة حتى لتكاد قلوبهن تنفطر .

إن مسرحية الشقيقات الثلاث مأساة أيام الأسبوع العادية ، الشقيقات يحلمن بالمستقبل ولكن لا يستطعن أن يفعلن شيئاً من أجل هذا المستقبل خاصة وهن بنات .. إنهن فقط يتأملن — يبحثن عن السعادة وعن طريقها .. يتفلسفن عن الطيبات وعن الثقافة . كل هذا يحدث فى المسرحية دون انقطاع وبلا استراحة .

إن الواضح فى هذه الشخصيات التى أوردها تشيكوف على هذا النحو أنها شخصيات ينقصها اللمعان والبريق . فهن يرضين بما قسمه الله لهن ولا يستطعن حراكا ، فهن يتحدثن ويثرثرن ويتجادلن دون أن يفعلن شيئا .. إن فقدانهن للأرض التى كن يمتلكنها والتى بددها أخوهن أندريه ليعادل بيع بستان الكرز . إنه رمز للقضاء على الإقطاع . فمحاولات

تشيكوف والحالة هذه تعتبر مرحلة انتقال أيضا فى المجتمع الروسى ، فبينما كانت دول أوربا الغربية فى ذلك الوقت تتجه نحو طبقة النبلاء ونحو البرجوازية ، كانت آداب المسرح الروسى تمثل انتقال المجتمع الروسى إلى مرحلة سياسية جديدة وهى ظهور طبقة ثالثة لا هى نبيلة ولاهى برجوازية ، إنما هى طبقة العمال .

كتب تشيكوف مسرحيته هذه بعد أن قضى الصيف فى قرية فوسك رسنسك إحدى قرى الريف على مقربة من مدينة موسكو . . هناك اختلط بقوة من الجنود المعسكرة فى القرية . . خبر تشيكوف كثيراً من حياتهم كما صورها فى الشقيقات الثلاث إذا بحثنا فى شخصيات المسرحية نرى أولجا كبرى الشقيقات المدرسة بإحدى مدارس القرية قد فاتها قطار الزواج لترعى شقيقتيها وأخاها أندريه ، كما نجد الأخت الوسطى ماشا قد تزوجت بمدرس ثانوى فقدت معه التجانس الذهنى والوجدانى إن لم يكن الجنسى أيضا . . . كما فقدت معه الحب والعش والبيت . أما الشقيقة الصغرى إيرينا فهى مازالت فى العشرين من عمرها . إنها تخشى أن تلحق بأختها الكبرى فى قطار يصل بها إلى محطة العوانس . . إن إيرينا أصغر الشقيقات لا تريد أن تكون حطاما فهى أشد الشقيقات إيماناً بالهرب من هذه الحياة الروتينية التى يحيونها .

فإيرينا فى نظر تشيكوف تمثل الشباب ، والشباب يمثل القوة والأمل فى مسرح تشيكوف الرمزى . إيرينا تريد أن تهرع إلى موسكو وتترك

الريف المغلق الضيق الحدود . إنها محاولة إنسانية خالصة ، محاولة لنسيان الأسى والشقاء والخروج من حياة سخيفة رتيبة ترضى عنها إيرينا أو شقيقتاها . . . بل إنهن يمقتن هذه الحياة أشد المقت .

وفى هذا تختلف إيرينا عن شقيقتيها كما تختلف أيضا عن آنيا فى بستان الكرز فى أنها وجدت ما تتعلق به فى حياتها ، ألا وهى موسكو رمز الحرية . بهذا تتقدم أختاها وآنيا ، فكلمات الختام فى الفصل الثانى تؤكد لنا أن إيرينا مازالت متعلقة حالمة بأملها فى الرحيل إلى موسكو ، لم يغب هذا الخاطر عن ناظريها ولا تزال تردده بين أنفاسها .

كما أن منولوجها فى المسرحية ليؤكد هذه الآراء وهذه الآمال . إنها تقول : « إن كل شيء تكشف لى . . على المرء أن يعمل وأن يجهد حتى يسيل منه عرق الجبين مهما كان مقداره لأن هذا هو معنى حياته وهدفها وسعادتها وحماسها .. كم هو جميل أن يكون المرء عاملا يصحو فى الفجر ويكسر الأحجار ليعبد الطريق أو أن يكون راعياً أو معلماً للأطفال » .

إن أولجا ترضى بشقائها وتجاهد وتعمل وتنتظر .. والأخت الوسطى ماشا تعيش فى دوامة عاصفة ، لقد تزوجت من أحد المعلمين بالمدارس الثانوية وكلنا يعلم الآن رأى تشيكوف فى المعلم .. إن كوليجين المعلم وزوج ماشا مثال كبير لخيبة المفكرين والمعلمين فى ذلك الوقت . . إنه يصور التفاهة بعينها ، هذه التفاهة التى جرت عليه احتقار زوجته له ،

فهو يتحدث عن ناظره كمثل أعلى بمناسبة ودون مناسبة فى أكثر من موضع فى المسرحية دون أن ينظر إلى المثل العليا الحقيقية التى كان يجب أن يكون هو أول من يحمل مشعلها، بل لقد ظهر كوليجين على العكس من ذلك عديم الشخصية تافهاً - فاقد الرأى ليست فيه جرأة لا يثق فى نفسه حتى بينه وبين نفسه . لقد كان زواجه بماشا مأساة للفتاة التى رضيت بما خبأه لها قدرها . .

وإذا بها تتقابل مع فيرشنين أحد ضباط الفرقة العسكرية التى تحل بقريتهم وزميل والدها المتوفى وصديقه . . . لتنشأ بينهما قصة غرام عذرى عنيف . . لكن فيرشنين متزوج هو الآخر ، كما أن لديه من هموم الدنيا ما يثقل كاهله ، فزوجته تنغص عليه حياته — ومجتمعه ينغص عليه معيشته . مشكلة حبه لماشا مشكلة إنسانية محضة ، فهل يستطيع التغلب عليها ؟ أبدا وأبداً . . خلف ذلك مشاكل زوجته ثم ابنتيه . وإن كل ذلك يمثل سداً منيعاً وستارا سميكا يفصل بينه وبين ماشا ، ويقف الفراق فى هذه المشكلة موقف التنين الهائل ليفرق بين الحبيبين وليجدد مأساة يضمها إلى مأساة ماشا فى زوجها ومأساة فيرشنين فى زوجته .

إن ماشا تقول لفرشنين فى أحد مواقف المسرحية : « إننى فى الواقع أشعر بالخوف . . لا تكرر ما قلته الآن من فضلك . . لا بل استمر فالأمر عندى سيان » .. إن هذه الكلمات ما هى إلا تعبير عن الضعف الذى

تتمتع به ماشا .. الأمر عندها سيان أن يحبها فرشنين وأن يحررها ويحرر نفسه أو لا يفعل شيئاً . . إذن هى تسلم بواقعيات الحياة وما جلبته عليها من مصائب .. إذن هى لا تريد أن تخلص نفسها من هذا الزوج التافه كوليجين لتحرر نفسها من عبوديته وغبائه وتنطلق إلى حيث تستطيع أن تعيش . . إلى حيث تجد ثقافة مماثلة وتجاوباً وجدانياً وذهنياً .. إلى حيث حياة أفضل وأسمى . . إنها تحس بمأساتها ومع ذلك فهى تقول : « الأمر عندى سيان » . لا عجب فى ذلك . . أليست ماشا شخصية من نسج تشيكوف العظيم ؟

إن فيرشنين يحمل فى هذه المسرحية الآراء الجيدة التى يحملها زميله دكتور أستروف فى الخال فانيا، فعلى لسانه يجرى تصوير بلاهة أشخاص عصره وتفاهاتهم وعدم تقديرهم للأمور فهو يقول : « إننا لا نستطيع أن نفرق بين ما سيقدر له أن يصبح عظيما وهاماً من أمورنا وبين ما سيعتبر هزيلا سخيفاً » .

إن فى هذا إهداراً لرأى الفرد وعدم استطاعته التفريق بين الردىء والجيد والغث والسمين . . هؤلاء هم أبطال تشيكوف المنتزعون من حياة الريف الروسى . . . إنهم المثقفون فى ذلك العصر فما بالك بعامتهم ؟ ففيرشنين مسلوب الإرادة لا يستطيع أن يعمل شيئاً — إنه يفكر فقط ولا يستطيع أن ينفذ أو يخرج إلى حيز الوجود ما يجيش بصدره . . هو يحس بعدم رضائه عن حياته ولو أنه يقبلها ويحس أيضاً باستحالة استمرار

هذه الحياة على منوالها الرتيب هذا ويسكت عليها ، فيه الأمل وفى نفسه الأفكار لكنه لا يستطيع أن يخلق هذه الحياة الجديدة المنتظرة . لماذا ؟ هذا هو سر تشيكوف . إن فيرشنين يقول : « إننى أحب الحياة حباً وحشياً » ، فهل هو يستطيع أن يرجح كفة حبه لماشا ؟ أبداً .

كما أن شخصية تيوزينباخ لها مثل آرائه وأفكاره . إنهما معاً يمثلان الطليعية فى المسرحية ويحسان الفجر الجديد — فجراً سيشرق ليطرد الكسل واللامبالاة من حياة المجتمع الروسى . . وأكبر دليل على أن شخصية تيوزينباخ شخصية لم تستطع أن تفعل شيئاً أنه لم يكن فى وسعه أن يتنازل بسهولة عن رتبته فى الجيش ليظفر بقلب إيرينا التى يحبها ويهواها .

ويسير تشيكوف فى عرضه لأبطال مسرحيته واضعاً نصب أعيننا كلمة الحرية وتاركا إيانا نستنتج ما تعنيه هذه الكلمة من معان . فأندريه أخو الشقيقات التعس الذى أراد له كل واحد أن يجد ويجتهد حتى يصبح أستاذاً فى الجامعة نراه يضمحل وكلما مر عليه فصل من الفصول انحدر إلى أسفل رويداً رويداً حتى يصل به الحال فى نهاية المسرحية إلى أن يكون كدمى الأطفال أداة لينة رخيصة فى يد زوجته الوصولية ناتاشا التى قضت على حريته فى هذه الحياة .

وهو الآخر يذكر الحرية . . . والحرية على لسانه رمز رائع يرمز

تشيكوف إليه بالمطعم الهائل إلى جنبات مدينة موسكو الواسعة الفسيحة الأرجاء .. وإحساس الطمأنينة الذى يسوده ما هو إلا رمز لحب الانطلاق والحرية .. والغرابة رمز لعدم فهم العقول الضيقة التى تعيش فى الريف لحقائق الأمور .

فى شخصية أندريه كثير من المواقف الشبيهة بالأوبريت .. إنه مقضى عليه وعلى آماله فهو يتمنى أن يسكر .. وأين ؟ فى طاحونة موسكو العظيمة . فأندريه يحلم بالانطلاق من القفص ليشرب وليحس بالملذات والطرب — ولكن هل هو يستطيع ذلك ؟

إنه يساهم فى تدعيم مسرح تشيكوف بمنلوجه الذى يقول فيه : « لا امتياز بين الناس ولا سبق إلى الجيد ولا رغبة فى المحاكاة للوصول إلى هدف أحسن وأرقى .. الناس يأكلون ويشربون وينامون وبعد هذا يموتون .. ثم يولد خلق جديد ليقوموا بنفس الأعمال التى قام بها غيرهم ، أناس يملأون حياتهم باغتياب الناس وشرب الفودكا ولعب الورق ورفع القضايا فى المحاكم .... الزوجات يخدعن أزواجهن والأزواج يكذبون . . . كل منهم يتظاهر بأنه لا يرى شيئاً ولا يسمع شيئاً .. »

كما يتظاهر هو نفسه بذلك أمام زوجته ناتاشا وكما يتظاهر كوليجين أمام ماشا .

إن أندريه حتى بعد زواجه غير راض عن حالته .. الحاضر كئيب في نظره ، إنه ينظر للمستقبل ويترقبه ليتحرر من أكل الوز المطبوخ بالكرنب أشهى ما يقدمه الروس — وليتحرر من النوم عقب الغداء لينهى مرحلة الكسل في حياته .. لقد أراد أن يطور نفسه بنفسه ، وكيف ذلك وهو أحد شخوص تشيكوف ؟ إنه يخسر في النهاية كل شيء .. يخسر أرضه وممتلكاته بل وممتلكات شقيقاته الثلاث — ثم نراه في آخر المسرحية غير جدير إلا بأن يدفع عربة أطفال بها ولده من ناتاشا ليساعد زوجته دون أن يدرى على اللقاء بعشيقها بروتوبوبوف .

هذه الحياة القاسية وهذا الاضطراب في المعيشة أدى إلى نظرية النسيان التي أوردها تشيكوف في مسرحيته هذه ... فتشيبوتكين ينسى مهارته الطبية وهو الطبيب البارع ، وإرينا تنسى اللغة الإيطالية التي تعلمتها وأجادتها منذ الصغر .. إن هذه النظرية - نظرية النسيان - قد أوردها تشيكوف متعمداً في شخوصه كمرحلة تالية حتمية تلى مرحلة الإهمال .. الإهمال الذي أدى بهؤلاء الناس إلى عدم التحرك من أماكنهم ، ليفعلوا شيئاً جديداً فأصبحوا بعد عدة سنوات غير قادرين فعلا على عمل أي شيء .. حتى الأشياء التي تعلموها في حياتهم وأجادوها كالطب واللغات فإنهم قد نسوها . إن ثباتهم في أماكنهم هو الذي أدى بهم إلى مرحلة النسيان هذه .

وقبل أن أختم تعليقى على المسرحية أذكر شخصية داده أنفيسا ،

هذه العجوز التى تعمل وتكافح من أجل العمل فى بيت الشقيقات . رغم مضى السنين بلا معين . . إنها متمسكة بعملها ، لا تريد أن تخرج من خدمة الشقيقات . . . تجد اللذة فى العمل وفى المهانة . . إنها صورة لفرس فى بستان الكرز ، وهما معاً صورة للبروليتاريا . .

وأخيراً فرقة الجنود التى حلت بالقرية منذ بدء المسرحية حتى قرابة نهايتها . . . هى الأخرى رمز من رموز تشيكوف على تجدد الحياة من حال إلى حال .. تحل الفرقة بالبلدة ثم ترحل عنها لتبقى البلدة من جديد فى حياتها العادية اليومية وفى روتينها الخامل — ويبقى أفراد يحاولون الخروج من أوضاع غللوا بها يتصارعون ويجاهدون فى سبيل الفرار ولكن دون جدوى . . . ذلك لأن جهودهم تذهب هباء لأنها لا تلبث أن تصطدم بمشاكل أخرى تزيد من تعلقهم بهذه الحياة المملة .

* * *

د — بستان الكرز :

ونصل إلى المسرحية الأخيرة من مسرحيات هذه الدراسة .

« أنا أحس مقدماً المستقبل السعيد .. أنا أرى السعادة هناك . . إنها آتية لا ريب فيها ، إنها تقترب رويداً رويداً .. أسمع وقع أقدامها .. إذا لم نستقبل المستقبل ونتعرف عليه فماذا سيكون ؟ »

بهذه الخطوط العريضة تقدمت مسرحية بستان الكرز لتضع تاجاً

أدبياً على رأس تشيكوف يختم بها أعماله الأدبية . فما هو بستان الكرز وما هى حقيقته ؟

هل هو صورة أو نموذج للعصر القديم ؟ أم هو عصر الطبقات وعصر الإقطاع ؟ أم هو ذكرى ورمز لكفاح العبودية واستعباد الفلاح؟ أم هو صورة واقعية للرجل الروسى وللشعب الروسى عن حقيقة بلادهم كما يقول المؤرخ يار ميلوف ؟

إنه كل هذا وذاك ، ففى بستان الكرز صور تشيكوف حياة الريف بأنها حياة خالية من الحياة .. فالمسرحية فى مواقفها تعبر عن التحرر والقهقهات المرحة العالية ،وتتجلى فيها مأساة الزمن الماضى وكوميديا الحقيقة الضائعة .. بهذه المسرحية سجل تشيكوف دوران عجلة الزمن وانتهاء القرن التاسع عشر وحلول القرن العشرين . . . إنه يمضى فى بنائه لمسرحيته نحو المستقبل ، لذلك نرى العنصر الأساسى فى المسرحية هو الدمار والكوميديا المؤسفة لطبقة الملاك الإقطاعيين ... الماضى يضمحل ويختفى ليقضى على طبقة من الملاك ويلحق بها الهلاك .

إن كوميديا تشيكوف وسخريته فى هذه المسرحية تتضحان فى شخوصها من الإقطاعيين الذين لا يريدون أن يعترفوا بانحدار حالتهم وأفول نجمهم . إن تشيكوف يضحك من أجلهم وعليهم — فهو يقهقه وهو يعرض آخر مرحلة من مراحل هزيمة هذا النظام الإقطاعى الرأسمالى مصوراً فى شخصيات المسرحية وتصرفاتهم .

لقد تعمد تشيكوف فى هذه المسرحية أن يعرض الجانب الدرامى حتى يسير إلى جانب الفكاهة والقهقهة العالية المرحة . . . لقد عده بعض الكتاب كاتب مآس تحطم القلوب ، ولكنه فى الحقيقة كان يورد المأساة لهدف آخر . وهو إظهار الكوميديا الساخرة فى هذه الشخصيات الإقطاعية المتعالية .

إن بستان الكرز تمهيد لروسيا الغد فى عنفوان شبابها وقوتها — وهو أيضاً وداع لروسيا القديمة المتعفنة . . لقد استطاع تشيكوف بحذقه أن يرخى ستاراً حديدياً على آلام الماضى وتبعاته فى هذه المسرحية ، إن الصورة الواضحة الجبارة التى أوردها تشيكوف فى مسرحيته لتصور لنا هذه الشخصيات بأناس مكتوب عليهم الفناء تماماً كثمار أشجار بستان الكرز فى الخريف .

إنه لمن المضحك حقاً أن تعود مدام رانفسكى فى أول المسرحية من باريس . . لتبكى بستان الكرز ولتعيش على ذكريات الماضى فى هذا البستان . لقد أثبتت كل مواقف المسرحية أن مدام رانفسكى وأخاها جاييف يعيشان فى عالم الأحلام وإن شئت فسمه عالم الإقطاع ، فلا فرق بين هذا وذاك . . كلاهما سراب وكلاهما لا أساس له ولا وجود له . . كلاهما مقضى عليه .

إن تمسك مدام رانفسكى بالضيعة وبالبستان ليظهر الصورة الإقطاعية

واضحة جلية ، هذه الصورة التى تغلغلت فى نفس مدام رانفسكى التى تطلب أن يبيعوها هى الأخرى مع البستان إذا قرروا حقيقة بيع بستان الكرز . . . أمر مضحك ، وأمر يدعو إلى السخرية .

لقد كان تشيكوف على حق حينما جعل محور مسرحيته الحزينة والقهقهات المرحة العالية ، فمدام رانفسكى تتمسك بالقديم — والقديم لا يظل كما هو — بل لابد له من أن يتطور وأن يتغير ، إنها سنة الحياة وسنة الطبيعة ، مدام رانفسكى تضع فى مرتبة واحدة من التساوى حبها الذى تركته فى باريس مع حبها لبستان الكرز .. يالها من كلمات مضحكة تتفوه بها وتعليل ضعيف فى ردها يبعث حقيقة على القهقهة .

قد يأسف المتفرج لانحدار هذه الطبقة ويتحسر من أجلها مشفقاً عليها ، ولكن التطور أمر لا فرار منه وانحدار الطبقات الرأسمالية أمر لا مناص عنه .

ولنقف قليلا عند شخصية بطرس تروفيموف — هذه الشخصية التى جاعت وتشردت وعرفت الشقاء والويلات .. إن الناس لا يفهمونه ولا يدركون آراءه ومبادئه فهم يعيرونه بأنه ما زال طالباً رغم بلوغه سن الثلاثين .. إن تروفيموف يرفض نقوداً يحاول لوباخن التاجر عرضها عليه لمصاحبة مدام رانفسكى عند سفرها لموسكو بينما نراه لا يملك شروى نقير . . . إن للحصول على المال عنده طريقاً آخر ولذة أخرى . . إنه يلذ

له العمل وكسب قوته بيده . . فهو يشعر شعوراً كبيراً بهذه الروبلات الضئيلة التى اكتسبها من بعض أعمال قام بترجمتها فى حين أنه يرفض عرض لوباخن عليه بالمال فى إباء وشمم .

إذن تروفيموف امتداد لشخصية أستروف فى الخال فانيا ، وشخصية فرشنين وتيوزينباخ فى الشقيقات الثلاث ، لكنه امتداد من نوع آخر لأنه لا يعادل هذه الشخصيات ، بل فى شخصيته ما يقلله عن زملائه فى المسرحيات السابقة ، إذ نرى فيه ما كان يسميه تشيكوف بالتهيئة والاستعداد ، فتروفيموف له رغبات ثورية لكنه ليس بثائر ، فالثائر دائماً يبدأ عند الحدث لكن تروفيموف لم يكن أهلا للقيام بالحدث . . إنه يحس بالعالم الجديد لكنه لا يعرف من أى طريق يأتى . . هو يحس باقترابه لكن ليست لديه الشجاعة للإسراع لمقابلته . . ليست فى شخصيته شجاعة حتى فى حبه أيضاً . . .

وحبه فى المسرحية حب المبدأ للبدأ وحب العقيدة للعقيدة . . . إن آنيا تتأثر بآرائه وتطلب بعد ذلك الفرار من بستانها ، بستان الكرز . .

تشيكوف فى مسرحيته هذه يتنبأ بمستقبل آخر . . مستقبل اجتماعى جديد يطوى نظام الإقطاع ويأتى بنظام آخر . . إن تشيكوف لا يحدد النظام الجديد المنتظر . . . ولا يتنبأ أى نظام سيكون . . . ولكنه يعود فيؤكد فى حواره أنه سيكون نظاماً أحسن . . نظاماً يجعل صاحب

الفيلا الذى يجلس فى شرفته ويشرب الشاى مطلا من صولجانه وعرشه على الفلاحين ينزل فى المستقبل القريب إلى زراعة أفدنته بنفسه ، وعندئذ سيثمر بستان الكرز .

إن لوباخن التاجر أحد أفراد المسرحية يقول : «عندما ينصرف صاحب الفيلا إلى أرضه سيثمر بستان الكرز ويدر الثروة ويجلب السعادة» . والسعادة هنا هى ما يرجوه الكاتب لملايين الفلاحين الروسيين الذين هدهم الإقطاع وأنهك قواهم .

ثم شخصية فرس (٧٨ سنة) الخادم المريض الذى بمحض الصدفة يغلقون عليه فى نهاية المسرحية أبواب البيت . . إنه يضطجع على إحدى الارائك ونرى تشيكوف المؤلف فى ملحوظاته ما بين قوسين يقول (ينام دون حركة) . . ثم بعد ذلك يأتى صوت من بعيد كما لو كان آتيا من السماء ، صوت حزين . . بعد ذلك موسيقى ثم هدوء عميق وأخيراً الفئوس تنهال على أشجار بستان الكرز .

كل هـــذه اللمحات الحساسة تعبر حقيقة عن التحرر والقهقهات العالية . كما تعبر عن تحرك عقارب الساعة إلى الأمام بقوة وأمل . . . إنها أجراس القدر الجديد التى دقت على أبواب المجتمع الروسى ، فالشخصيات التى انحدرت لا تستطيع بعد الآن حتى فى العهد الجديد أن تجد لها مكاناً فى المجتمع الجديد ، فعليها أن ترحل وأن تترك البستان يتحول

إلى شىء آخر ، أما تروفيموف وآنيا فسيطفران إلى أعلى . . . إلى الحقيقة الجـــديدة .

وهذه شخصية لوباخن الذى كان فلاحاً وأصبح تاجراً — حكيما قوى الصحة . . إنه يرسم الطريق فى حكمة بعد أن حطم الزمن عائلته جميعها ، ففى رأيه تحويل البستان إلى فيلات للسكنى .. فكرة طيبة وحكيمة وواقعية وجديدة — ففى السكنى متعة للمواطنين وإفادة للرأى العام لكنه برأيه هذا — دون قصد — يحطم الجمال ويقضى عليه فى بستان الكرز .

ثم آنيا ، هذه العذراء التى تكافح هى الأخرى من أجل المستقبل الحسن .. من المتفق عليه أن شخصيات تشيكوف فى حقيقتها لا ترتفع إلى السماء كشخصيات مثالية لكننا مع ذلك نرى آنيا وفى اللحظات الأخيرة من المسرحية تؤيد الرحيل من المنزل . . . إنها ترتفع وفى لحظة واحدة إلى أعلى بعد أن وضحت الصورة الواقعية لانحدار العائلة التى هى رمز لانحدار الإقطاع بعد أن ظهرت خيبة الأمل التى هى رمز لخيبة الطبقة الرأسمالية الإقطاعية وسقوطها .

لا تعجب إذا قلت لك إن تشيكوف أراد ببستان الكرز مسرحية خفيفة الظل ذات طابع كوميدى أو شبيه بالأوبريت ، لكنه عجب جداً عندما أبدى الممثلون فى مسرح الفن دهشتهم من نظريته وأبدوا رغبتهم فى ألا تمثل المسرحية على النحو الذى ذكره تشيكوف .

وإذا استعرضنا سريعاً بعض شخصيات المسرحية التى تؤثر فينا نرى شخصية العجوز فرس تقف فى القمة ، هذا العجوز الذى يخطو نحو الثمانين من عمره والذى يعتبر حقيقة ضحية من ضحايا الإقطاع .. إنه خادم مخلص قضى حياته وأفنى عمره فى الخدمة — فى خدمة أصحاب الدرجة الثانية من السادة النبلاء — لقد تحمل مسئولية الخدمة هذه حتى تصل به قدماه إلى القبر لم يئن فى لحظة من لحظات حياته ضد الخدمة .. إن الغريب فى هذه الشخصية أنها لا تعانى من الخدمة بل ربما كان فرس يحس بمتعة فى تأديتها ... قد يكون إحساس فرس مخالفاً لأحاسيس المتفرج الذى قد يشفق عليه .. لكنه سعيد بحياته هذه ولا يرغب فى تبديلها .

إخلاص وشرف وذكاء وقوة احتمال للعمل رغم كبر سنه وتقدمه .. عندما يرقد رقدته الأخيرة فى نهاية المسرحية تكون هى رقدته الأبدية والبيت يكون نعشه الحقيقى الذى لن يخرج منه أبداً ، إنه ينام ولكن فى قلق . . . قلق من أجل سيده جاييف ... هل ارتدى معطفه قبل خروجه أم لا ؟ فهو يخاف على سيده من البرد . . . إنه يعتبر نفسه والد هذه الأسرة فهو يعطيهم من الرحمة ما يمتع به نفسه . إن شخصية فرس لتبقى فى مخيلتنا ونحن نبارح المسرح حتى نعود إلى بيوتنا .

أما شخصية جاييف فهى شخصية لا هدف لها فى الحياة ... عاطل لا يستطيع أن يعمل شيئاً . شخصية غير مجدية .. مضحكة .. إنه أشبه

بطفل مدلل قضت عليه ظروف مجتمعه وتقاليده فهو لا يفهم فى شىء إلا فى لعب البلياردو . إنه صورة أخرى لشخصية هيلينا فى الخال فانيا .

أما شخصيات أفيخدوف وسيمنوف بتشك فشخصيات كاريكاتورية تصور بلادة أصحاب الأملاك الروسيين — كذلك شخصية شرلوت التركية وشخصية دونياشا ما هما إلا انعكاس للحياة المضحكة الساخرة التى كانت تحياها مدام رانفسكى .

أما أفيخدوف فرجل مكبل اليدين - إن صح التعبير الذى نمته به فرس فى المسرحية - وكذلك سيمون الذى يعيش على ديونه التى يقترضها . . . إن أمانيهم التى يرجونها لن تتحقق فهم ممنون بالفشل فى كل ما يصنعونه .

ثم آنيا، هذه الشخصية الوحيدة فى المسرحية التى تبدو أعمق إيماناً بمستقبل جديد ،إنها صورة الربيع القادم فهى تشبه تماماً شخصية نوجا فى قصة تشيكوف « الخطيبة » التى كتبها عام ١٩٠٣ وفى نفس السنة التى كتب فيها مسرحية بستان الكرز .

إن آنيا ونوجا بطلة القصة تسيران فى خطى واسعة نحو تحرير وطنهما من أجل سعادته . . من أجل انطلاقه من العبودية .. من الإقطاع .. من الرأسمالية . . من المواطنين المستضعفين .

إن تشيكوف لا يقول ذلك فى صراحة حتى لا يقع فى مصيدة

الرقيب ، لكنه يقودك إلى ذلك دون أن ينبس ببنت شفة ، بل يجعلك تحس هذا فى أسلوب سلس عميق مقنع .

بقيت نقطة واحدة . . هى هذا الهدوء الذى يخلعه تشيكوف على نهاية مسرحيته يؤكد به عدم ميله لهذه المرحلة القاسية من مراحل الإقطاع التى سادت المجتمع الروسى فى ذلك الوقت .

إن كلمات مدام رانفسكى التى تعترف فيها بهدوء أعصابها بعد بيع بستان الكرز تؤيد هذه النظرية ، كما أن الهزة العنيفة التى أيقظت عائلة مدام رانفسكى خاصة ابنتها آنيا وهى هزة بيع بستان الكرز لتشبه الهزات القوية الأخرى التى اجتاحت نفس الحال فانيا حينما أفاق من غيبوبته . . وهى أيضاً هذه الهزة التى اعترت المربية شرلوت فى بستان الكرز فإذا هى أيضاً تطلب عملا لتتعيش منه بعيداً . . . بعيداً عن بستان الكرز .

مسرح مكسيم جوركى

(١٨٦٨ — ١٩٣٦)

يقول « نيل » بطل مسرحية البرجوازيين الصغار لجوركى :

الحق لايعطونه الحق ينزعونه

والغنى هو الذى يعمل

بهذه العبارة أبدأ كتابتى عن مكسيم جوركى الكاتب الواقعى .. ولد فى ٢٨ مارس عام ١٨٦٨ فى نيجينى نوفجورود من أبوين فقيرين ولم يكد يتم العاشرة حتى فقدهما ، وبدأ يعمل منذ نعومة أظفاره ويكب على قراءة الكتب ليلا ، ثم يجوب الريف الروسى فيذهب إلى نهر الفولجا ، وأكرانيا ، ويساربيا ، ثم شاطىء البحر الأسود ويسافر بعد ذلك إلى إيطاليا ويختلط فى كل أسفاره هذه بالعمال والفلاحين ورجال الصحافة والرأى ومختلف الطبقات والساقطين والمحتاجين وحفاة الأقدام والعراة .

ويبدأ بعد ذلك فى كتابته للقصص ، ثم يتجه إلى كتابة الدراما فيكتب « ثلاثة رجال » عام ١٩٠٠ ، « البرجوازيون الصغار » عام ١٩٠١ ، « الحضيض » عام ١٩٠٢ ويتبع بعد ذلك بمسرحيات « أعداء » ، « أبناء اليوم » ، « ييجور بوليتشوف وآخرون » ، وغيرها من المسرحيات . وفى عام ١٩٠٦ يكتب قصته الخالدة « الأم » .

لماذا كتب جوركى؟ يقول جوركى : « كتبت من أجل الحياة القاسية

الداحرة البائسة ، كتبت لأنى كنت ممتلئاً بالانطباعات القاسية التى لاقيتها في هذه الحياة ، ولأننى مابين الحياة وبؤسها لم أستطع أن أمنع نفسى عن الكتابة » .

كان مكسيم جوركى كالمجنون الذى يريد أن يشق قناة إنسانية وسط الصخور يعبر منها الانسان ليأخذ طريقه إلى الحياة التى كان يتخيلها هو ويحلم بها . فحياته البائسة وأيامه السوداء التى أطبقت عليه فى العقد التاسع من القرن التاسع عشر هى التى خلقت اليوم المسرح الشخصية القوية الحية المنفعلة بالجديد ، فجوركى كان يعمل لخلق السعادة للآخرين ، لكل أبناء شعبه ولهذا تفوق على تشيكوف بالعمل الإيجابى الناجح .

وشخصية جوركى شخصية غريبة فى نوعها ، فهو لايهرب من ماضيه ولا يخجل منه ، بل على العكس نجده يعترف فى جميع مراحل حياته بأنه كان من المنحطين العاطلين ، وأنه حينما وجد عملا كان بائع تفاح ، أرخص الفواكه فى الروسيا ، ومع ذلك فقد كان سريع التهيج يثور بسرعة وذلك واضح فى حركاته وطبيعة جسمه .

لقد أوجد جوركى نظرية جديدة ، تتلخص فى أن الصراع فى الحياة دائماً يشتد ويقوى كلما زادت المعاملات والعلاقات ، فهذا يخلق لنا شخصيات متعددة المذاهب والمشارب والأشكال متحالفة مندمجة بعضها بالبعض ، وكل شخصية جديدة تبحث عن مكان لها تحت الشمس وعن مصدر اقتصادى لتتعيش منه ، والحياة عادة تكون كالأم الرؤوم أو

كزوجة الأب ، ولما كانت الحياة تمر فى ذلك بمرحلة صراع اقتصادى وسياسى واجتماعى ، بل وصراع أدبى وفنى أيضا ، فإنه كان لزاما والحالة هذه إيجاد الطبقة التى كان يحلم بها جوركى فى مجتمعه وخلق هذه الأفكار الجديدة التى كانت تداعب مخيلته والتى تعلى من قيمة الإنسان ، والانسان وحده .

يقول جوركى :

« إن ذنب الرأسمالية أنها تجعل من الانسان العامل عبداً لها ، وهذا على عكس ماتنادى به الاشتراكية من أن الانسان هو مصدر كل شىء» وهو لذلك يعلى من قيمة الانسان حتى لا يصبح عبداً لاحد . ولهذا اهتم جوركى بالدعوة لادب جديد هو (أدب الواقعية الاشتراكية) ..

ومن أهم مزايا هذا الأدب أنه يهتم بالمجموعات الشعبية ، فالناس فى واقعهم يعيشون ويتألمون ويموتون ، هذا هو واقعهم ، وبهذا استمد جوركى من إيمانه بأن للإنسان المكان الأول فى الحياة أدباً جديداً يدافع عن قيمة الإنسان وعن كيانه ، وكان لابد للأدب الجديد وللدراما الجديدة من أن تعنى بالبحث فى الصراع القائم بين الطبقات ظاهريا وباطنيا ، وتطورت بعد ذلك إلى إعلاء قيم الحياة الإيجابية . وبهذا استطاعت الواقعية الاشتراكية الجديدة أن تستخدم الطبقات المسحوقة وأن تناصر الطبقة الجديدة الوليدة «طبقة العمال» .. ومن الممكن القول بأن هذه الدراما الروسية الجديدة بشطريها (التراجيديا والكوميديا)

قد صورت الماضى ثم انحداره وانهياره من أيام القيصرية الروسية ، كما صورت من ناحية أخرى الجهاد المبكر للثوار . أما عن مضمونها فإنها تبث فى النفوس المريضة التى هدتها قوانين القيصرية روح الثورة المشتعلة .

ولما كانت الدراما الواقعية الاشتراكية قد عاصرت الاستعداد للثورة السياسية ثم قيامها أولا فى عام ١٩٠٥ وفشلها ، ثم ثورة ١٩١٧ عند ما قدر لها التوفيق ، فقد اهتمت هذه الدراما بشخصيات الثوار البطولية وعكست ذلك فى مسرحيات كثيرة لمختلف الكتاب الروسيين المعاصرين الذين سجلوا تلك الفترة الحاسمة من تاريخ بلادهم . وكان الاهتمام واضحا لتجسيد شخصية البطل الثائر ، فولدت شخصية ليوبوف ياروفايو فى المسرحية المسماة باسمها للكاتب ترانيوف ، كما عبر فيسفيافسكى فى كثير من مسرحياته عن البطولة أيضا . وبذلك حلت هذه الدراما فى فترة تطورها بعضاً من المشاكل الجديدة التى نتجت عن التغير الاجتماعى والاقتصادى والسياسى الذى تطورت اليه الدولة ، ودخلت بذلك فى طور جديد حتم أيضا على الأدب المسرحى أن يتطور ويتغير كذلك ، فعرف هذا المسرح شخصية الإنسان الجديد المناضل من أجل الاشتراكية ومن أجل إقامة مجتمع عادل متكافئ يهتم بالعمال والفلاحين ، ويخلق من شرورهم وتشردهم وبعثرتهم جمعا ووحدة وقوة تمثل طبقة كبيرة لها كيانها وخطورتها وهيبتها فى ظل المجتمع الاشتراكى الجديد ،

ولا يتأتى ذلك إلا بانتصار هذه الطبقة ، والانتصار كان مستحيلا بدون البطل والصراع والتأثير الدرامى فى الادب مع الحقيقة التى تضفى على الادب الجديد جوا من الجدية وشعاعاً من المسئولية التى يولدها كل عمل جديد .

ومن المعروف أن الاختلافات الأدبية والفنية والمذهبية إنما تخلق آراء جديدة دائماً . فإذا فكرنا فى الصراع الادبى والفكرى الذى كان قائماً بين جيته وشيللر الالمانيين أو بين بلزاك واستندال الفرنسيين لوضحت صحة هذه الحقيقة ، وتظهر هذه الاختلافات فى الآراء التى صدرت عن كل منهما فى الخطابات المتبادلة بينهما وفى الرسالات الأدبية التى اختطوها بأقلامهم . ومن هذه المقدمة القصيرة أعرج على العلاقة التى كانت بين تشيكوف وجوركى والاختلافات التى قامت بينهما وكانت من الاسباب التى ساعدت على مولد الادب الاشتراكى الجديد متفرعاً من الواقعية النقدية ، ولا شك أن هذه الاختلافات قد حددت لكل منهما طابعاً معيناً وإن تشابها فيما بينهما ، إلا أن الظاهر والثابت أنه كان لكل منهما خطوط تختلف فى مضمونها وفى تعبيرها عن الآخر . فبينما كان تشيكوف يرى فى أعمال جوركى شيئاً من الضعف وشيئاً من عدم الاكتمال والغرابة وعدم الفهم ، إلا أنه كان يحس مع ذلك أن جوركى يسجل بمؤلفاته ميلاد أشكال أدبية جديدة ، وحلولا أكثر عملية مما لم يجرؤ هو على إتيانها وهذا يوضح القوة الدرامية التى كانت عليها مسرحيات هذه الفترة وجرأتها.

فالعمل الفنى بما كان يحتويه من شخصيات وصراع وحلول كان أشبه بمصارعة . وهكذا جاء الكشف عن المسائل الحقيقية الواقعية وعلى الطبيعة بعمق وشجاعة ودون خوف أو مبالاة ، وكان جوركى مصدراً للفترة الأولى من خطوات الأدب الواقعى الاشتراكى ، وعلى هذا الأساس يسهل فهم دور كل من تشيكوف وجوركى ودستويفسكى .

فمسرحية « البرجوازيين الصغار » لجوركى مثلا تنبع من جو مسرحية لتشيكوف ، فعائلة بسيمونوف وبيتها وعالمها عند جوركى هو نفسه بيت وعالم الأستاذ سيربرياكوف فى « الخال فانيا » عند تشيكوف وهو نفس عالم عائلة رانفسكى فى « بستان الكرز » .. هذا العالم الذى يكشف عن أزمة الحياة والمداهنة هو عالم الخسارة ، عالم الانحلال ، عالم الطريق المسدود ، فالاستعباد الذى يصوره بسيمونوف يبدأ فى التزعزع عندما يحس أن القوة تنسلخ من بين يديه وتبدأ فى السقوط ، وأن الأرض غير ثابتة تحت قدميه . ومع هذا فهو يريد أن يكون السيد ولو على الأقل فى بيته الخاص — مجتمعه الصغير — إن لم يكن يستطيع إثبات ذلك فى العالم الكبير (المجتمع) ، وأيضاً ذلك الموقف العام فى المسرحية الذى يتأرجح بين النظريات والقوانين الاجتماعية وبين الصور الشعرية فى المسرحية ، له نظيره عند تشيكوف فى بعض المواقف رغم ما بينها من اختلافات .

ونيل بطل المسرحية عند جوركى يختلف تمام الاختلاف عن زميله

البطل عند تشيكوف. فبظهور هذه الشخصية فى مسرحية «البرجوازيين الصغار» يبدأ الاختلاف عند الكاتبين الكبيرين وتظهر الفروق الدرامية والفكرية بين الاثنين، فشخصية نيل مختلفة فى أسلوبها وفى عالمها اختلافاً كاملا، فهو عامل .. عامل يمثل طبقة جديدة، عامل ملىء بالصحة والقوة والحيوية معتز بنفسه أكبر الاعتزاز ومعتز بتصرفاته فى الاحداث المسرحية أيضاً . لم يكن غريباً أيضاً أن تظهر إلى جانبه شخصيات جديدة بظهور هذه الشخصية . . شخصيات لها أبعادها وذلك بمجرد ظهور شخصية البطل الواقعى الثائر . فجوركى يحرك بطله البروليتارى تحريكا محسوساً حسب خطة معينة وضعها له، هذه هى الأزمة . . الأزمة التى تبدأ بظهور نيل على المسرح لتتفتح بعدها خطوط المؤلف وترى منفصلة تماماً عن الشكل الذى عرف به تشيكوف ومسرحه وأبطاله .

فالحركة الهادئة الشاعرية العاطفية عند تشيكوف والشخصيات المضغوط عليها والمخدوعون يكونون قطاعا خاصاً ووحدة معينة جنباً إلى جنب، أما المواجهة والتفرقة بينهم فلا تظهر إلا فى لحظات قصيرة جداً، فقط حين تتعقد الأمور ويفلت الزمام، أما عند جوركى فيظهر شىء آخر حيث تكون القوة والمواجهة والجرأة، وفى مسرحية «البورجوازيين الصغار» نرى بمجرد ظهور نيل أن الصراع محتد ويتضح الفرق بين الجيلين فى المسرحية . . الفرق فى الأفكار وفى التطور

وفى الإحساس بالجديد وفى التمسك بالنظام الطبقى ، والصراع بين الجيلين هنا يعنى مولد المواطن الجديد وصراعه مع القديم فى معتقداته وجرأته وأسلوب معيشته . ومن هذا الصراع تأتى الأزمة إذ يكون طرفا الصراع حادين ، يواجهان بعضهما البعض فى قوة وفى حرية العلم وفى ظل حرية العقيدة والرأى ، ويضع جوركى آراءه وتجاربه فى المسرحية ليعلن صراحة أن مغزاها هو الحرب .. الحرب على الأوضاع البالية والحياة القديمة ، وهو لذلك يسلح أبطال مسرحيته وخاصة من يحملون تعاليم البطولة الثورية الدافعة بالمعرفة والذكاء والقوة وحب العمل والديمقراطية إلى غير ذلك من مزايا الشخصية الاشتراكية ، يسلحهم جوركى بعقيدة الاعتزاز بالنفس ، والاعتزاز بتحمل المسئولية والسير بها إلى نهاية الطريق ثم معرفتهم بالموقف الحقيقى وأين مكانهم منه ومن هذا العالم البالى الذى يمثله شيوخهم ومن تقدمت بهم السنون .

وبهذا تصور المسرحية الصراع الطبقى والمشاحنات والعقبات التى تعترض طريق كل من الفريقين لفهم الآخر ، والثابت أنه بالرغم من أن جوركى قد نبع بأفكاره الدرامية من داخل تشيكوف ومسرحه ، إلا أنه يتسم ويتميز عنه بعنفه ، فهو يدلل على آرائه ومذاهبه الفنية فى مسرحياته بالقوة والحقيقة العارية كسيد لها ، والشخصيات عند تشيكوف تنتظر وتنتظر ورغم هذا فتشيكوف يرى أنه من خلال هذه الشخصيات التى تتسم بالضعف لابد من تمنيات للمستقبل السعيد وانتظار

للحدث مجهول يحسون به بين ضلوعهم ولا يعرفون له من سبيل ، بينما نرى عند جوركى شخصيات جديدة صريحة جريئة تفهم ما تريد وترسم له وتنفذ ما يجول بخاطرها دون أن تنتظر شيئاً ولكنها تصنع كل شيء بيدها . وعند هذا الاختلاف ينجم الفرق بين المسرحين . جوركى يرى قطاع المكافحين والصابرين فى الحياة تماماً كما يراه تشيكوف ، ولكن جوركى يكلفهم بمهمة أكبر هى عملية التنفيذ ويتمثل فيهم مولد طبقة جديدة قوية . . طبقة تخلق صراعاً طبقياً حقيقياً من خلال حقيقتها الفئة الضائعة ، فالحقيقة أن تشيكوف أحس بأن العمل يساعد أبطاله فى أزمتهم الكبرى ، أما جوركى فهو ينقل هذه الحقيقة عن تشيكوف ويضيف إليها حقيقته ، هو يفتح نوافذ وآراء جديدة قد تؤدى إلى التحريض على عدم العمل وليس العمل . أعنى أن الشخصيات عند تشيكوف تواصل العمل رغم علمهم بأنه لن يأتى بأية نتيجة وهم يتجهون إليه فقط عندما يفقدون حياتهم وعندما تظلم الدنيا فى عيونهم ، أما عند جوركى فإن العمل هو التعاليم الكبرى والشيء الأسمى عند أبطاله . وشخصية نيل تصور حب العمل وسعادته وحياة العمل ولا تصور الهروب إلى العمل . من هذا جاءت أفكار جوركى عن العمل فى مرتبة سامية وجاء تعبير أبطاله من العمال العاملين الذين يحملون مشعل الاشتراكية ويستطيعون السير به خطوات إلى الأمام فى سبيل التقدم الإنسانى . كما يريد جوركى أن يثبت أيضاً أن الدور الجديد للعمل فى حياة اشتراكية جديدة يغير

من الإنسان ومن علاقاته وتصرفاته، فهو يأتى بتحمل المسئولية الشخصية، ويشعر بالقوة الذاتية للفرد ويعيد مكانة الانسان بنفسه ويرد له شعوره الحيوى، هذه المكانة وهذا الشعور اللذان فقدهما الفرد فى المجتمع القديم .

* * *

الخط الدرامى عند جوركى :

الاحداث المسرحية عند جوركى تتولد فيها القوة وتتكون لتأخذ شكلها الواقعى الطبيعى من تلقاء نفسها .. قوة حرة مليئة بالعمل والأمل، فاذا لم يصنع أبطاله شيئاً من أجل أنفسهم فسيتخلفون فى عالم بسيمونوف . وتحرير النفس هنا له مفهوم عند جوركى . إن أبطاله بتحرير أنفسهم يجدون حلا لمشاكلهم اليومية فى حياتهم .. تماما كما ينصح نيل توتيانا بأن تفكر . تفكر لتتجه إلى الحقيقة ثم . . . تسافر .. هذه النصيحة تؤيد أن التصرف الشخصى النابع عن الإنسان ومن ذاتيته والصادر من حياة أيام الأسبوع العادية واجتهاداتها ومحاولاتها يؤدى حتما إلى الاحداث الثورية الجديدة .. إذ أن هذه الاحداث متعلقة بما يقاسيه المجتمع وما يعانيه أفراده من مشاكل إنسانية واجتماعية معينة . بهذا توضح شخصية الفرد ، وبهذا يعلى جوركى من قيمة الانسان ومن قيمة رغباته فى التصرف ، هذه الرغبات التى تجلب السعادة فى الحقيقة ، والحقيقة تفصح عن أهداف الحياة وتكشف عنها . ومن هذا نخرج بنتيجة هامة وإحساس

كبير .. ألا وهو البدء فى تغيير المجتمع ، فما يتولد فى النفوس البشرية يتعارض دائما وأبدا مع تقاليد المجتمع وقوانينه ، والحياة فى نظر جوركى لا يمكن أن تنسجم أنغامها وتتوحد أوتارها إلا إذا تعهد المواطن بالحرب والتضحية من أجل المجتمع وتحمله للكفاح ليخلق الشعور الذى ينفجر وليحطم أشكال هذا المجتمع البالى وليقفز من خلف أسواره ليلغيها ومن ثم يتواجد المكان الجديد كنقطة وصول لهذا الكفاح .

ولقد استطاع جوركى فور اكتشافه لفكرة البطولة الثائرة المتمثلة فى النهضة البروليتارية أن يستعملها فوراً فيما كتبه من درامات وأن يعكسها على أبطال مسرحيته ، ولذلك نجد أن الظاهرة الاولى فى مسرح مكسيم جوركى منتقاة ، ويرجع وجودها إلى البحث والتنقيب عن شكل جديد ثم ظهور هذا الشكل فى أدب جديد ودراما جديدة يسميان بأدب ودراما الواقعية الاشتراكية ، بينما نجد مثلا أن هذه الظاهرة ليست موجودة عند مسرح تشيكوف .. بل نجد أن تشيكوف عمل فى التمهيد لهذه الظاهرة وفى خطوطها غير الواضحة والمسماة بالواقعية النقدية التى تبلورت فيما بعد فى مسرح جوركى . وتشيكوف كتب أعماله قبل عام ١٩٠٥ أى قبل المحاولة الاولى للثورة ، وكان من الطبيعى أن يكون مختلفاً ومختلفا عن عالم مابعد الثورة وما بعد محاولات الثورة ، وعلى هذا فقد حددته ظروف الحياة التى عاشها وظروف البيئة والمجتمع والوضع السياسى ، ولم يكن قد لمس بعد شخصية المواطن الروسى الثورى

البروليتارى . ومع أن جوركى قد بدأ أعماله قبل الثورة إلا أن هذه الأفكار الثورية وهذه الخطوط العريضة الجريئة التى حددت مجتمع مابعد الثورة قد عاشت فى نفسه ، كما أنه لم يستطع التخلص من التيار الثورى التقدمى الذى داعب صدره طوال فترات حياته . . هـذا التيار الذى يؤكد سيطرة طبقة العمال وإعلاء شأنها بل ويمهد لذلك كما حدث مع نيل فى البرجوازيين الصغار . فتصوير هذه الشخصية على كثير من الفطنة والذكاء ومن التعرف وطلب الجديد والرغبة فى الثورة قد أبرز مشاكل معينة أخذت طريقها إلى الظهور . . هذا الطريق الذى افتقدته من قبل .

وتتطور الثورة الاشتراكية وتتضح معالمها وأشكالها وذلك لاهتمامها المباشر الحقيقى بمصلحة الطبقات وقيمة الفرد واحترام إحساساته وتصرفاته وتفكيره أيضا ، وتصبح الشخصيات قوية دائمة الصراع كما تصبح دينامو الأحداث . ويرى جوركى أن هذا التطور يأتى بأعظم نتائجه ، فالنشاط والاجتهاد الشخصى والتفكير فى حالة أفضل يطور الحياة والدراما معا . فالانسان ولو أنه يصطدم بمجتمع ميت لا حياة فيه إلا أن هذا الصدام يكون دراميا وإيجابيا .

يقول جوركى : « يمكن جدا تجنب التراجيديا .. ويجب أن يحل بدل هذا التجنب ، التمرد والعصيان . . يجب استعمال القوة مع هذا المجتمع ورؤوسه حتى نستطيع أن نمحو القوانين الساكنة وأن نغير من هذا

المجتمع الساكن الدائم الانتظار كما صوره تشيكوف .

وجوركى دائماً من خلال قصته أو أحداث مسرحياته يبين أن شيئاً لا يحدث من تكهنات وانتظارات وتأملات مسرح تشيكوف . . هذه التكهنات الغنائية الهادئة التى قد تعبر أحيانا عن نفسها من خلال المأساة، وأحياناً من خلال الصورة الساتيرية ، وهذا امتداد منه بطريقة أخرى . وعند هذه النقطة تبدأ مرحلة جديدة فى الأدب والفن ، فعكوف جوركى على البدء فى شىء جديد قد أنهى المرحلة الأدبية الرائمة التى تميز بها تشيكوف ومسرحه .

ويتميز جوركى فى مسرحياته بأنه إنما يبحث فى مشكلة هامة جداً ويسعى إلى إيجاد الحلول العملية لها . . هذه المشكلة هى العمل والكفاح متصارعاً مع المجتمع ، ويحاول جوركى إقامة قوتين متصارعتين ، وهذا الصراع الناتج هو الذى يميز فن جوركى الدرامى . . هذه الدراما التى لا تتفق مثلا مع درامات شيللر بينما نجدها تتفق مع أعمال إبسن .

المهم عنده هو الوعى الشخصى النابع من الشخصية نفسها . . هذا الوعى الذى يبشر بتباشير جوركى الجديدة الثورية ، ويحملها إلى جمهور النظارة مؤكدا أنه لا مناص من تنظيم الطبقات من جديد . فالحياة فى عصر جوركى — الحياة بطبقتها الاجتماعية — كانت تتصارع مع الحياة الاقتصادية تصارعا واضحا، ولذلك نظير فى الحياة الألمانية وفى المسرح الألمانى عند شيللر ، وبالذات عند شخصيتى بوشا وكارلوس وصراعهما

كما كان واضحاً أن شيللر يقف فى هذا الصراع إلى جانب شخصية بوشا ومعليا من عقائدها وقيمها . كما نجد أن هذه الظاهرة أيضا فى مسرح إبسن عند شخصية براند حيث نرى إبسن وقد أقام الصراع بين أحداث المجتمع وبين ما ترغب فيه النفس البشرية من تحرر ، وتظهر شخصية براند على مستوى أدبى أخلاقى عال يفصح عن الإنسانية التى عناها المؤلف . وعلى هذا أستطيع أن أقول إن الدرامات الكبرى من عهد شيللر حتى الآن تحتم على الفنان أن يحس أن تفتيت القواعد فى المجتمع وعدم الاحساس بها إنسانيا عند الفرد أمر غير طبيعى ، وهذه اللاطبيعية تنمو بأحد طرفى الصراع إلى مدمر مخرب محطم لشكل من أشكال الحياة الحقيقية فى الدراما ، ولهذا أرى الدراما البرجوازية التى تبحث فى طبقة معينة وفى التبعات الناجمة عن تطور هذه الطبقة إلى طبقة عمال وفلاحين أو إلى طبقة برجوازية أو إلى رأسمالية أيا كان التحول مهما كان .. هذه الدراما فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر قد وضعت نصب عينيها تحقيق هذه الظاهرة .. ظاهرة الإنسانية النابعة من النفس ، وحاولت هذه الدرامات بشتى طرقها عدم السماح للشخصيات بالوحدوية والانفصال عن نفسها حتى لا تردى فى الهاوية وحتى تكتسب قوة نابعة من داخل نفسها ومن أصل ذاتيتها ، تعينها على البناء ، وهنا وعند هذه النقطة تظهر خرافة التلفيق .. التلفيق الذى تمثله الطبقة المتوسطة (البرجوازية الصغيرة) من تجار وحكوميين وأصحاب بنوك وسماسرة وذوى نفوذ

«وغيرهم» .. تماما كما فضحهم جوركى فى شخصية بيوتر فى «البرجوازيين الصغار» .

وتطور جوركى فى مسرحياته كان تطوراً دراميا منظما ، فمثلا نرى مؤخراً أن مغزى الثورة لم يفهمه إلا بيجور فى مسرحية «بيجور بوليتشوف وآخرون» ، وهذا الفهم يعنى به جوركى سقوط الطبقة البرجوازية الصغيرة ومعها سقوط العقول المتوسطة الفهم . فخوف بيجور من نهاية العالم ، هذا العالم الذى تغير بعد الثورة إلى عالم آخر ، قد أخرجه رغم عطب ذهنه وتفكيره وعقائده إلى أن يرى الوجه الآخر للحياة بأبعادها وأعماقها الحقيقيين . تماماً كالملك لير فى مسرحية شيكسبير عندما يرى الوجه الآخر للحياة وفضح الحياة الضيقة التفكير والأفق عندما يفقد حلمه وتوازنه . وفقدان العقل هنا يعنى أن الفهم يجب أن يتعدى النطاق الذى يلازمه أو يحيط به ليخرج إلى نطاق آخر أوليسير طويلا ليكتشف شيئاً آخر . ولو أن لير وبيجور بوليتشوف رأيا مصيريهما بسهولة إذن لهربا من دراميتهما قبل فوات الاوان . . فضلا عن أن جوركى قد حمل بيجور فى المسرحية أيضا الكفاح ضد تطور الرأسمالية الروسية وفضح نهايتها المتعددة الاشكال .

* * *

ولقد تعرضت الواقعية الاشتراكية فى العصر الحديث لبعض المهاجمين الذين يؤكدون أن عصر الواقعية الاشتراكية ومشاكله قد فات أوانهما

مرددين بأنه كما سبقت الرمزية الواقعية الاشتراكية فإن المودرنية الحديثة فى الأدب (ويقصدون أدب العبث واللامعقول) قد أتى بعد الواقعية وقضى عليها .

وهذا رأى مردود عليه فيما أعتقد . . فالأدب الروسى مثلا وهو واقعى كلاسيكى تحول إلى واقعى اشتراكى وواقعى حديث ، ما زال يمثل فى عصرنا الحديث ولا زال يلقى نجاحاً فنياً ، هذا فضلا عن أن الواقعية هى التى أثبتت مواهب كثير من الكتاب فى نهاية القرن التاسع عشر وكانت عاملا أساسياً فى إنتاجهم الأدبى من أمثال ليو تولستوى ، زولا ، موباسان ، هاردى ، مارك توين ، وإبسن ، كما أن بداية القرن العشرين كانت بداية حسنة لكتاب آخرين آمنوا بالواقعية من أمثال أناتول فرانس ، رومان رولان ، تيودور درايزر ، جالزوورثى ، هنريك مان ، توماس مان ، أنطون تشيكوف وإيفان بونين .

ولقد مر جوركى بنفس مرحلة الواقعية النقدية فى الأدب ولكنها كانت فترة قصيرة جداً فى حياة أعماله ، وكان ملازماً له فى ذلك بعض الكتاب العالميين من أمثال أناتول فرانس وجورج برنارد شو وتوماس مان، ولم يكن جوركى جامداً بل كان يحاول وهو فى بدء حياته إذذاك أن يقرأ وأن يكتب عن كل جديد ، وكان يحاول أن ينصهر فى البوتقة الأدبية

ليصبح كاتباً شهيراً ولذلك نبع ما يمكن أن نسميه بالتعاقد أو التحالف الأدبى فى الهدف والطريقة والخطة الذى كان بين أنطون تشيكوف ورومان رولان ، وهكذا كانت الواقعية الاشتراكية فى مهد تطورها تمتص بكل شىء ولم تذبع فقط من الشكل الكلاسيكى القديم .

ولقد كان واضحاً أن الواقعية الجديدة قد خلقت مفاهيم جديدة وكانت تحاول أن تسحب وتضم كل غريب عجيب إلى دائرتها الجديدة ، وكذلك كل رمزى مجازى مما كانت تتمتع به المسرحيات التاريخية وبعض الكلاسيكيات وغيرها . ولقد وجد كتاب ذلك العصر وأقصد به نهاية القرن التاسع عشر أن الواقعية القديمة فى الأدب لا تحقق لهم التطور الذى ينشدونه ، إذ كان من الضرورى البحث عن وسائل جديدة فى الأدب والفن ، وطرقا جديدة توافق إنسان العصر الحديث (مطلع القرن العشرين) وتعرض مشكلاته العديدة التى تعقدت أكثر فأكثر لتجد لها الحلول والمقترحات وختام المسرحيات .

وبذلك فتحت الواقعية الاشتراكية الجديدة الطريق أمام كتابها من أمثال شو وآرنولد ازفايج وغيرهم ، وقدمت لهم ما ساعدهم على تحقيق الأدب الجديد ، وأصبحت الواقعية الاشتراكية امتداداً جديداً وأصبح الإنسان هو عقدة العقد ومشكلة المشاكل فى جل مسرحياتها . وتبع كتاب عالميون هذه الواقعية أذكر منهم مايا كوفسكى ، لويس أراجو ، بول ألووار ، برتولت برخت وبابلو نارودا وآخرين .

* * *

ويبقى بعد ذلك سؤال . . . لماذا نجح جوركى ؟

قد نعزو نجاحه إلى أنه اشتراكى ولهذا أعطت أعماله ومسرحياته حلولا درامية لحياة البرجوازيين الصغار وحياة طبقة العمال . لقد أدى إلى الاستجابة لهذه المسرحيات أن الدراما عنده واقعية ومخلصة وحقيقية فكيف يمكن تفسير هذا ؟

من المعلوم أن البرجوازيين الصغار لم يكن لديهم فن على مستوى عال ولم تصل مستويات الفنون فى عصرهم إلى مستوى فكرى يخدم القضية الإنسانية ؟ فلقد كانت الدراما دائماً تفتقر إلى المذاهب الجديدة وإلى الخطوط العريضة التى تفتح آفاقا جديدة ودروباً جديدة . كل هم تراجيديا البرجوازيين ودراماتهم المحاربة من أجل الإنسان موافقة لشيكسبير والمواقف المسرحية الرائعة التى خلفها الفنان الإنجليزى . وكان هذا مشكلة من المشاكل لإيجاد الدراما الجديدة ، لحياة البرجوازيين مستمرة وقائمة وإذا كان من الممكن إيجاد محاولة لإنهائها فهذه المحاولة ستكون أخلاقية أدبية وليست فنية درامية بالمعنى الصحيح ، ولكن جوركى وكب رأسه لينهى بطريقة أو بأخرى حياة البرجوازيين هذه ويحل محلها قسراً المجتمع الاشتراكى وأدب الواقعية الاشتراكية الجديدة .

وارتبطت أعمال جوركى بمولد ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ والتمهيد لها ، ولم يكتف جوركى فى أعماله بالبحث عن البروليتارية والاهتمام بالفلاحين فقط ، ولكن اهتمامه شمل أيضاً — كما قدمت — البرجوازية

والبرجوازيين الصغار والرأسمالية والمفاهيم الجديدة . ولماذا يعيش الناس؟
ولماذا يتطور البعض الآخر ليفهم كيف يعيش هو ، ثم ليفهم الأهم
وهو كيف يعيش الساعة .. وما هو مصيرهم ؟ وما الذى يجب أن يفعله
حيالهم ؟ بحث جوركى واستعرض كل هذه النقاط فى أعماله عن عمق
وعلى مستوى يفضح كل الوجوه القديمة .

وأعماله حوت مزايا كثيرة ، فقد بحثت فى مختلف مشاكل البلدان
ومختلف القوميات الكثيرة فى روسيا والوطنيات المتعددة . فالشخصيات
أشكالها ومصائرها تتضافر مع المجتمع القائم وتتذاك وتتصارع مع قوانينه
من أجل الحياة لتبرز شيئاً هاماً هو (كوميديا الإنسان) . هذه
الكوميديا التى تحط من قدر الفرد وتجعله أشبه بأضحوكة أمام وطنه
وناسه وعشيرته ، وكان يصور الريف الروسى بما فيه من أبواب مقفلة
وعقول مغلقة . . أما العالم الخارجى فقد كان يستمده من البلاد القريبة
لروسيا ثم يغلف أعماله بعد ذلك بالخطر الداهم الذى يخرج من وسط
الضباب دون أن يراه أحد . وهو متشابه فى ذلك مع شاعر فرنسا أونورى
دى بلزاك الذى عنى أيضاً هو الآخر بشخصية الانسان .

وحينما يعمد مؤلف إلى هز الناس بهذه الطريقة ، تتضح أفكار
جوركى وأفكار مسرحه السياسى كما تظهر تماما فى مسرحيتيه الاخيرتين
« ييجور بوليتشوف وآخرون » ، « دوستيجايف » . كان كل همه أن
يعلن أن الإنسان لا يستطيع أن يقبل هذه الأوضاع المهينة فى معيشته

مفسراً ذلك بأفكار الإنسان ، وبالطبقة وبالوحدة الأوتوماتيكية التى تربط بينهما ، فمن أجل تذكرة الطبقة أو بمعنى أصح جواز المرور إلى الطبقة يضغط على أنفاس الإنسان كما يضغط الجلاد بقطعة الحديد الملتهبة الحمراء على رؤوس المجرمين . يقول جوركى : « لا شك أن تذكرة المرور هذه مهمة ولها شأن كبير من الناحية السيكولوجية فهى تعطى للانسان الفرصة أمام نفسه ليفضح نفسه بنفسه ويتبين ما يقوم به من تمثيل أمام نفسه فى الحياة » . فإيراد علاقة يحددها جوركى بين مستغل ومستغَل فى قصصه ومسرحياته لها هدفها وأسبابها ، كما أنه بإيراد جوركى لبعض شخصياته ممن يمثلون الرأسمالية ويلتصقون بها ، وانخراط الفكر التجارى وسيطرته على عقولهم وظهور بعض التجار ليلعبوا دوراً اقتصادياً هاما فى أعماله له أثره فى فن جوركى ، فهؤلاء التجار فى عالم جوركى محور هام فى مسرحياته . . تماما كأصحاب البنوك ومساهميها وعملائها عند بلزاك فى مسرحياته .

هذه العلاقات المتشابكة تحرض الانسان وتجعله يفيق من غيبوبته ، وترفعه من الهوة القذرة التى يتردى فيها وتشعره بقيمته كفرد له كيان آدمى ، وبهذا أيضا يخرج المشاهد لمسرحيات الواقعية الاشتراكية بمشاعر جديدة تسيطر عليه وتشده من حياة العفن التى يعيشها هو كما يعيشها أبطال المسرحية التى شاهدها ومثلها أبطال مسرح جوركى . وعملية (النظافة) هذه — كما يطلق عليها جوركى — هى انتشال من وهدة الفقر إلى

الغنى ومن عدم الإحساس إلى الإحساس ومن اللا إنسانية إلى الانسانية .

لقد كان هذا متعمداً من جوركى حينما أراد أن يقوم بواجبه ككاتب اشتراكى له مفاهيم جديدة ، أن يحارب الرأسمالية فى روسيا بالإعلاء من قيمة الطبقة الجديدة المودرن على حد تعبيره ، التى تحطم بقايا العبودية فى الميدان الاقتصادى . هذه الرأسمالية التى كانت تخلق المسافات الشاسعة بين الطبقات فبعضها فى الوحل وبعضها فى عنان السماء ، حتى جاءت ثورة ١٩٠٥ لتنتشل هؤلاء من وهدتهم فلم توفق ، وظل الحال هكذا إلا من صراع وخبوط ثورية ومحاولات أدبية وفنية لم تأخذ طريقها الكامل للنجاح حتى نجحت ثورة ١٩١٧ فقررت المصير وحاولت القضاء على الحياة القاسية المضطربة العنيفة المليئة بالسأم ، وإدمان شرب الخمر ، حياة اللاهدف التى تودى بالمصائر وبالأرواح . . فالساقطون يعتقدون أنهم لن يذهبوا إلى أى طريق وهم فى الحقيقة ليسوا إلا ضحايا مجتمعهم لا يجدون لهم مكانا تحت شمس بلادهم . . تماماً كما هو واضح فى شخصية البارون فى « الحضيض » ، وكذلك فى بعض شخصيات قصته الخالدة « ماتييف كوجاماك » .

وجوركى نفسه كان يقف على طرف نقيض مع هؤلاء الساقطين فى الحياة ، فهو يرى أن البرجوازيين الصغار فى عالمه وفى بلده يعيشون فى غباء وفى ملل وفى حلقة مفرغة لا يستفيدون منها شيئاً بل هم يضرون بذلك أنفسهم وغيرهم .

لم يكن جوركى فى معالجته مؤرخاً أو اشتراكيا بقدر ما كان محارباً إنسانياً من أجل الانسانية يحاول أن يوضح التطور الإنسانى فى كل الشخصيات حتى الساقطة منهم موضحاً تراجيديا الانسان وكوميدياه وتراجيكوميدياه التى تنعكس فى التنظيم الجديد للمجتمع الانسانى فى حياته لحاول فى أغلب أعماله الكشف عن البقايا التائهة فى الأعماق ووجهة نظره أنها لاتظهر إلا بكفاح شديد وتكتيك خاص لتخرج وتطفو إلى أعلى ، وفى سياق هذا الكفاح تظهر الوحدة والحالة العامة دون حل، أما الشخصية والتربية والبيئة فانها بمعادلات متقابلة تعطى النتيجة النهائية . وفى هذه النتيجة يبرز الانسان ومصيره كما تبرز أهمية الطبقة — نقط الانسان ومصيره هما اللذان يعطيان الفرصة لجوركى للكتابة وهما اللذان يشغلان باله ليبرز الطبقة الواقعية المودرن وعن طريقها تبرز القوى الكامنة فى الانسان والقيم التى يحتويها والضائعة وسط أعاصير المجتمع القائم وقتذاك . والانسان الحرب الذى أعدمت قيمته وضحت قوته لا يظهر مهدورا عند جوركى بقدر ما يظهر وقيقا . بل إن جوركى لينقب عن القوى المغمورة الضامرة فى النفوس البشرية ويكشف عنها كما يكشف عن الذهب من تحت التراب .

وهنا تبرز الرومانسية عند جوركى ، فقد وصل إلى ما أراده من نشر مبادئ البروليتارية عن طريقها ، وحتى يومنا هذا فإن قصصه ومسرحياته التى حوت بعضا من رومانتيكيته وشاعريتها لا زالت تعرف بهذا الطابع حتى وسط التيارات الادبية الحديثة فى العصر الحديث . . وجوركى له

رومانتيكية من طابع خاص ، فهى لا تمتاز بتعدد ألوانها ونغماتها الحلوة التى تعبر عن صور جميلة ساحرة شعرية شاعرية ، ولا تحتوى على موسيقى حالمة ذات وزن ورنم وإيقاع ، ولكنها عنده شاحبة اللون فيها شيء من المبالغة خالية من الإيقاع جادة المفعول والتأثير .. تأتى بالمأساة لتعرض أعماقها وأبعادها المختلفة ولتكشف عن الحقيقة والعصر والمجتمع والإنسان وكل شيء من داخله . وهى بهذا تكون الرومانتيكية الوحيدة من نوعها فى تاريخ الأدب المسرحى .

* * *

تقسم أعمال شاعر العمال جوركى إلى ثلاث مراحل :

الأولى ويطلق عليها مرحلة (الطواف والسكاعة) وإلى هذه المرحلة تعزى أولى قصصه « فوما جوجايف » وقصته « ثلاثة » حيث عالج منذ بداية كتابته الحقيقة الضائعة وعدم الترتيب والغباء والفوضى .. يقول جوركى : « الحياة صغيرة وضيقة .. وأنا أتطلع إلى أكبر .. هكذا أهلت » .

والمرحلة الثانية ويتجه فيها نحو التوعية ، ولكنه لا يصل إلى النجاح الذى يريده فى هذه المرحلة ، فالأوضاع سواء كانت اقتصادية أم اجتماعية هى هى لم تتغير ، وهو يستعرض فى هذه المرحلة مع قرائه عديمى القوة والصابرين ، وفى هذه المرحلة أيضاً كتب جوركى أغلب مسرحياته حتى مسرحية « أعداء » ، ثم يقدم فى نهاية المرحلة قصتى « الأم » ، « اعتراف » .

أما فى المرحلة الثالثة فيجد المؤلف الحياة فى بناء طبقة العمال ، وهو يتوج أعماله فى هذه المرحلة بخطوط جادة هادفة باحثاً فيها عن الحقيقة فى كل مكان . . فى البيت وفى المصنع وفى الحدائق وفى نفوس الأطفال والشباب والشيوخ ، محاولا فى ذلك تكوين الإنسان الجديد بأسمى معانيه . . الإنسان الشجاع الفخور محب الحرية والعدل . . الإنسان المعتز بنفسه الذى يقف شامخ الأنف أمام إغراء المال . فأعماق جوركى البعيدة تحوى إنسانية مائة فى المائة ، ولهذا وجد فى أدبه وقصصه ما أطلق عليه قصص الحفاة وأدب عراة الأقدام ، ومن الواضح أن جوركى كان يريد أن يمحو هذه الطبقة البائسة من الوجود موفراً لها حياة أفضل ليبرز أناساً آخرين ، وإن كان يرجو أن يكونوا هم أنفسهم هؤلاء الناس ، ولا يعكس هذا إلا لمحات المؤلف وإحساساته الداخلية والسيكولوجية التى طبعها أيضا على هؤلاء الحفاة عند الكتابة عنهم ، فهو يريد أن يقول لهم : أنتم أيها الدود الحقير . . لماذا تعيشون ؟ ومن أجل من ؟ وكيف ترضون ؟ أنتم صور خادعة تخدعون أنفسكم بأنفسكم ولا شىء غير هذا .

ولقد كانت مرحلة الكتابة عن العراة وحفاة الأقدام ـ إن جاز لنا أن نسميها مرحلة ـ باعثا كبيرا لجوركى على أن تولد فى رأسه فكرة لمسرحية . . هذه المسرحية التى أصبحت فيما بعد مسرحيته « الحضيض » ، التى (كان) أبطالها أناسا فى يوم من الأيام ، أناسا تعساء صابرين لاحظ لهم . .

حطمتهم عجلة الحياة فلم تبق منهم ولالهم شيئا . . بهذه المسرحية يوضح الفوضى والاضطراب اللذين يعتلجان النفوس البشرية التى تعيش فى هذا المنزل الحقير والتى كانت تعيش عندصاحبه كستليوف الذى كان يهب لهم الحياة على حسب اعتقاده هو ، فجوركى فى الحقيقة لم يرد إلا فضح طبقة الرأسمالية والقيصرية الروسية من أجل هؤلاء الرعاع الذين هم ـ على حد تعبيره ـ (سادة الحياة) .

وأعرج على مسرحية « الحضيض » مسرحية العراة وحفاة الأقدام بكلمات جوركى أنقلها نقلا : « أنا أريد أن أرى الإنسان نابعا من نفسه معتزا بها ، معتزا بعمله ، وبما يقدمه من مجهود فى هذه الحياة ، أريد حياة جديدة ، حرة ، وبنائين جددا لهذه الحياة يشمرون عن سواعدهم يبنونها بشرف وأمانة وعقيدة ، وعندما يحدث ذلك سيقدر كل شخص نفسه ، وسيبقى كل شخص إنسانا . . ولن يحدث ذلك إلا إذا حطم كل منا الغيرة والملكية وحب السيطرة والتطاحن والتضارب ، أما المهدئون المخادعون فأنا أكرههم وأمقتهم فهم لايضيفون شيئا جديدا إلى الحياة ، إن لم يزيدوا من مشاكل الإنسان ويعطلوا من قواه الظمأى إلى التفجير » .

وأنا بهذه التقدمة أستطيع أن أزعم أنها عبرت أصدق تعبير عن مسرحية « الحضيض » فى بضع كلمات نطق بها جوركى فى إحدى المناسبات . وقد شغل اسم المسرحية المؤلف بعض الوقت ، وكان مجالا للتعديل والتحريف ، فسميت المسرحية أول ماسميت (ليلة فى الحضيض)

ثم تغير الاسم إلى « الأعماق » ثم إلى « فى قاع الحياة » ، وأخيراً استقر الرأى على أن تكون « الحضيض » .

بهذه المسرحية يرتفع اسم جوركى ارتفاعاً كبيراً ، كما تؤثر المسرحية فى حياته الأدبية والفنية تأثيراً عظيما ، ففيها يقدم لأول مرة نماذج من شخصيات الحياة الدنيا ، ولأول مرة تسمع كلمات (جرىء ، جرأة) تردد على ألسنة مشاهدى المسرحية أثناء العرض ، فقد ملأت هـــذه الأصوات جنبات المسرح أثناء التمثيل نابعة ومتفجرة من رومانتيكية حفاة الأقدام والعراة ، ولم يبق إلا أن ينزعوا عن شخصيات مسرحيته هذه ماكياجهم ومساحيق وجوههم ليصبحوا أناس الحياة السائدة فى ذلك الوقت .. صابرين ، سيئى الحظ ، ساقطين ، كل يبحث عن الحقيقة ، الحقيقة الصادقة لا الحقيقة الزائفة التى تقتل فيهم أملهم الأخير . فحياتهم هى حياة الضائعين اللامعدودين الذين وصلوا إلى مرحلة البطالة وغاصوا فى بؤرتها حتى إنهم ليسوا بمستطيعين العودة إلى العمل ، لو فرض ووجد لهم عمل . يحدث هـــذا بين قوانين القيصرية العالية التى كانت تصدر وقتذاك لتحمى مجتمعهم الكاذب ، ولا يظل هؤلاء فى أمكنتهم بل إنهم يرتمون فى أحضان الخديعة والكذب والوهم . وتقف شخصية « ساتين » بين هؤلاء الجمع ، ساتين ربيب السجون والعامل السابق ، تقف هـــذه الشخصية شامخة الأنف تنقل أفكار جوركى وتتزعم بكل ماخلقته الطبيعة من جمال ومعان باهرة عن الإنسان والإنسانية ، وعن حقيقة

الفرد وواجباته وضياعه وسط الزحام ، فإذا بالجميع لا إنسانيين ، وإذا بالكل حيوانات مفترسة تنهش بعضها البعض .

وبين هذا وذاك يرسل المؤلف لهذا الجمع بشخصية الناسك لوقا رسول الإنسانية والرحمة والحق والعدالة ، وهذه الشخصية لا تعبر فى الحقيقة عما تتفوه به أو تدعيه ، ولكن المؤلف رسمها بحيث تفضح نفسها بنفسها ، فهى تلقى الأكاذيب تلو الأكاذيب لتخدر بها عقول السذج المساكين .

وهنا نتلمس حقيقة أخرى من حقائق المسرحية ، ألا وهى البحث عن الحقيقة التى تظل من بداية المسرحية حتى نهايتها الشغل الشاغل لجوركى ، ونرى بعد ذلك أن هذا البحث الدائب إحدى السمات الهامة فى مؤلفاته التالية . فكلمات لوقا تمهد لحقيقة غريبة . . حقيقة خادعة خطرة تختلف عن الحقيقة الحقة التى يعيشها العالم ويعيشها سكان المنزل ، فتضطرب الأمور وتتكشف الخدعة فى نهاية المسرحية ، ويحس الناس إذن بالحقيقة الصادقة وينقمون على الحقيقة المزيفة وعلى لوقا وأمثاله من موزعى المسكنات ومخدرى العقول . ولكن متى يحدث ذلك ؟ إنه يحدث بعد أن تكون « أنا » قد ماتت وبعد أن يكون الممثل قد شنق نفسه . لقد عاشت هاتان الشخصيتان فى الحقيقة الخادعة التى خلقها لوقا .

ومن الطريف أن هذا الحوار الذى كتبه جوركى فى قصته « موزع الكذب » (كذبت . . . كذبت . . كذبت لأنى لم أكن أعرف ماذا

هناك . أنا أجلس وأرجو .. كم كان الرجاء جميلا .. كم كانت كلماته لذيذة)
يعود إلينا بعد عشر سنوات فى هذه المسرحية على لسان «كلستش» الذى
يقول : (الحقيقة؟ أين الحقيقة؟ لاعمل .. لا قوة .. هذه هى الحقيقة ..
لاأعرف أين يذهب .. هذه هى الحقيقة) . ويؤكد جوركى من خلال
أفكاره هذه ماقاله مرة : «من الذى يبحث عن الحقيقة وسعادتها؟ من ؟
عليه أن يعطينا أجنحة لنطير بها من هذا العالم الذى نعيش فيه» .

* * *

اتهم جوركى أكثر من مرة بتحيزه للطبقة الجديدة ، كما عزوا إليه
وإلى أعماله الرومانسية الغريبة التى أتى بها . ولا يمكن ادعاء غير هذا
وذاك . ذلك أن جوركى قد اهتم فعلا بالطبقة الدنيا وعكس ذلك فى
أغلب مسرحياته وقصصه بأسلوب واقعى . كما كان رومانسيا من طابع
خاص . ذلك أننا نرى الإنسان عنده عاديا لا يكاد يعرف كيف يقيم
أوده ولا كيف يستر جسده ، ومع ذلك فجوركى يتعمد أن يثق فى
الإنسان وفى قوته ، وهو من هذه الناحية يبشر بتحرر الطبقة العاملة
الثائرة محققاً عن طريق ذلك قيم أدب الواقعية الاشتراكية الجديدة التى
كرس حياته لها ، ويمضى جوركى فى طريقه بعد ذلك داعيا لأفكاره
الثورية فى مسرحياته التالية مثل «المصطافون» ، «البرابرة» ، «أبناء
الشمس» كاشفا عن سخف البرجوازيين وتفاهة حياتهم عديمة القيمة ،

وكانت نقمته واضحة على هذه الطبقة التى نشأ بينها وقضى أيام بؤسه فى ظلالها ، ويتضح ذلك بصفة خاصة فى مسرحيته « أعداء » .

مسرحية الحضيض ومفاهيمها :

لمسرحية الحضيض ثلاثة مفاهيم يمكن أن تحدد شكل المسرحية وهدفها .. فلأول مرة يظهر المجتمع الروسى عارياً حقيقيا دون تزييف على خشبة المسرح ، ولأول مرة أيضاً يظهر أناس سقطوا . . أناس من كل الطبقات ومن مختلف الأمزجة والمشارب والثقافات ، فهذا هو « البارون » و « الممثل » و « اكفاشنيا » و « ساتين » و « التترى » و « مدفديف » و « بوبنوف » و « أنا » . لكل مشكلته ولكل فلسفته ولكل سبب لسقوطه يختلف عن الآخر .

ويبرز هنا أدب الواقعية الاشتراكية ليبحث عن الحقيقة وراء كل منهم وليفاجىء بها جمهور النظارة فى أماكن مختلفة من المسرحية ، ويصعق المشاهد ويفيق من غفلته ليفكر ، ويفكر ويفكر ، وهذه أولى مراحل العصيان والتمرد التى أرادها جوركى فى مسرحيته ليحطم أساليب الرأسمالية .

فهؤلاء القوم الذين يعيشون فى منزل أو فندق رخيص يقع فى قبو مظلم . . . . هواؤه أسود كظهره . . هؤلاء القوم بلا مستقبل ، الظلام يقصم ظهورهم فلا يستطيعون إلى النور سبيلا ، عيونهم لا ترى وعقولهم

لا تعى ماسبب اضمحلالهم ؟ إن المسرحية تتبلور سائرة سيرا حثيثا ناعما فى خطها الذى رسمه جوركى ليصل إلى النهاية ، ولتكون النهاية كضربة المطرقة على العقول النائمة .

وجوركى فى مفهومه الثانى للمسرحية يريد أن يشير إلى الإنسانية الكامنة فى نفس الإنسان ، وهو بهذا يريد إنقاذ الانسان من العوامل الغريبة التى تطرأ عليه من الخارج فتعذبه وتقضى على طموحه ، ويؤكد أنه لابد من الانقاذ ، وأن ذلك الانقاذ لن يتأتى إلا بنظام جديد فى كل شىء يضع نفسه فى خدمة الانسان وخدمة مصالحه .

أما المفهوم الأخير فهو جريمة التخدير التى يقوم بها فى المسرحية الناسك « لوقا » . إنه يتقن فن المواساة ويساعد الناس على تحمل أعباء حياتهم بدلا منهم ، وهو لذلك يقودهم فى كل يوم إلى أقصوصة جميلة كاذبة خادعة مآلها ومطافها الجنة . يفعل ذلك مع « أنا » ويحاول أن يرسل « فاسكا » إلى سيبريا ، ولكنه لا يفلح ففاسكا شخصية من أفكار جوركى . وهذه المحاولة مع شخصية فاسكا بالذات لها معناها عندجوركى يؤكد بها أن ثمة آمالا جديدة لازالت تعيش حتى فى هذا المنزل العفن .

وتضطرم الافكار وتضطرب الأجواء ، ويهرب « لوقا » وسط الزحام بعد أن ثبت فشله . . بل بعد أن اقتنع المقيمون فى المنزل بأن تخديراته وقتية لا أكثر ، ولكنها لا تفعل شيئاً جديداً ولا يمكن أن تصلح من الحياة ولا من أحوالهم ، ولا تضيف جديدا إلى مستقبلهم أو

مصيرهم ، يهرب « لوقا » متسللا كما دخل متسللا لتكون قصته عبرة ، ولتبقى ذكراه كالسراب أو كالغمام أو كالحلم العابر اللطيف الذى يمر وسط أزمة نفسية تعاصر الانسان أحياناً وهو يعيش مشكلة ضياعه وضياع حياته .

وجوركى هنا يفضح بلا رحمة فلسفة المواساة أو التخدير ، ليقول إن الانسان بيده وبقوته وبتفكيره فقط يستطيع أن يغير من الأوضاع القديمة القائمة المحيطة به وليس بالصبر أو بالتمنى أو بالانتظار أو التهاون . ويمضى جوركى إلى أكثر من ذلك حينما يجعل الممثل يشنق نفسه فى نهاية المسرحية فيقع الخبر على الجمهور كالصاعقة وهو يتهيأ لمغادرة المسرح فى نهاية المسرحية ، فاذا بالممثل يفسد الأغنية . . تماماً كما يقول ساتين فى آخر جملة فى المسرحية : « حقا لقد أفسد الأغنية هذا المغفل » . أفسد حياته فالحياة ليست إلا أغنية فى نظر جوركى .. أغنية عابرة ومنتهية يوما ما. أقول إن جوركى يسير إلى أكثر من هذا فى تحليل وفضح شخصية لوقا عندما يشنق الممثل نفسه . ولوقا هو المتهم الأول فى نظر جوركى . فقد عاش الممثل فى أحلام صنعها له لوقا بسلاسل الذهب فعاش على أمل الوصول إلى المستشفى التى صورها له لوقا ، ولم يكن يعرف لها من مكان ولكنها كانت من اختراع خياله ، هذا هو المهم عند جوركى وهو إبراز المآسى التى تنتج عن السير وراء سراب خادع أو أمانى كاذبة لا توصل إلا إلى المصائب . فشخصية « لوقا » إذن والحالة هذه غير نافعة ، لا أنكر

أن فيها إنسانية - شأن جوركى فى كل مسرحياته - ولكنها تحمل سمة خبيثة لا يحبها جوركى ولا يعترف بها وهذا ما يجعل الشخصية خطيرة بل وواجبا التحذير منها .

وجوركى بإيراده شخصية « لوقا » على هذا النحو يضع أمامها وفى كفة الميزان الأخرى شخصية « ساتين » كل منهما يمثل وجهة نظر متعارضة مع الآخر لتخرج الواقعية أخيراً علينا بالحقيقة المقنعة ، ولنتعرف نحن الجمهور من خلال الأحداث المسرحية على آراء المؤلف وتحركات عقله . وذلك من خلال شخصية « ساتين » حيث يمثل الوعى والتؤدة والتفكير السليم بعد تجارب السجن والجوع وعمل مكتب التلغراف ومحاولة تثقيف نفسه ، وكذلك من خلال شخصية « لوقا » حيث الخداع وعمليات التزوير والخوف والجبن والتظاهر بالصلاح .

* * *

التكنيك الفنى للمسرحية . .

اختلفت الآراء وتعددت وجهات النظر حول مسرحية « الحضيض » . فالمسرحية تتبع عصراً معيناً وحقبة زمنية لها شكلها السياسى الذى كان له تأثير على الأدب المسرحى حينذاك ، فضلا عن أنها تعتبر من أوائل درامات الواقعية الاشتراكية وإن ذهب البعض إلى أنها تدخل تحت المذهب الطبيعى لما فيها من صور منقولة نقلا حرفيا واقعياً عن الطبيعة .

والمسرحية من أوائل المسرحيات التى بدأ بها جوركى محاولاته المسرحية ، وقد ذاع عن مسرح مكسيم جوركى أنه ليس مكتملا للعناصر الدرامية . وأنا لا أضيف جديداً إذا قلت ذلك ، ولكننى فى تجربتى وأنا أقدم مع فرقة الاسكندرية المسرحية أول نموذج من مسرح مكسيم جوركى ولأول مرة فى جمهوريتنا العربية المتحدة حاولت أن أخفف بعض ما عابه النقاد العالميون على مسرح جوركى من أن به بعض السرد الزائد وأنه نتيجة لذلك ليس مسرحاً درامياً .حاولت أن أخفف من ذلك السرد بقدر المستطاع رغم اقتناعى بأن به حقيقة بعض السرد وعدم اقتناعى بأنه ليس مسرحاً درامياً . ولذلك استبعدت من النص بعض العبارات التى أستطيع أن أقول إنها تؤثر فى الحبكة الدرامية للنص ، وليس هذا عيبا من جوركى أو حكمة منى ، ولا يقلل هذا بالطبع من شأن جوركى الأديب المسرحى ، ولكنى استهدفت مراجعة كل صغيرة وكبيرة مدققاً النظر فى كل جملة وفى كل لفظ كما أردت أن أكون واقعياً مع جمهور مسرحنا الحديث اليوم ، مستنداً فى ذلك إلى آراء من سبقونى من النقاد والمخرجين العالميين الذين خبروا مسرح جوركى وأدب الواقعية الاشتراكية . فجاء الحذف على هذا الأساس وليس على أساس حذف مشاهد أو لوحات ،وسبقت هذه المرحلة أيضاً مرحلة مراجعة النص المترجم على أكثر من لغة مع مترجم المسرحية ، محاولين ونحن فى السنوات الستين من القرن العشرين أن نتطور بأسلوب

الترجمة بما يتلاءم مع مقتضيات الأداء المسرحى بما لا يخرج النص عن روحه ، فبعدنا بلغة الحوار عن مستغلقات الفصحى وحاولنا اختيار الألفاظ السهلة البعيدة عن التقصير والبيان ، حتى لا يقع الممثل معذوراً فى أسلوب الأداء الخطابى المنفر المتمسك بالفتحة والضمة .

ولقد كان لأستاذنا توفيق الحكيم الفضل فيما أشار إليه فى إحدى اجتماعاتنا به بأننا يجب علينا أن نطوع اللغة العربية الفصحى لأسلوب المسرحية ، وأن نبتعد قدر الإمكان عن التقعر والإعراب ، مع التخفيف قدر الامكان من خطابية الالقاء وصرامة علامات الاعراب ، وذلك بتخفيف الضمة والكسرة والفتحة ، والوقف ما أمكن بالسكون لتخفيف وقع الجملة على أذن المستمع المسرحى . . ويسعدنى أن أقول إننى عملت بما أشار به عميد كتابنا فى تجربتى هذه ، فأنا أعتقد أن الدراما معان وليست لغة ، حقيقة إننى باللغة أعبر عن الدراما ، ولكن إذا لم يكن هذا التعبير واضحاً وسهلا على الأذن فالمشاهد يفقد حساسيته لمتعة المشاهدة ، وبالتالى تفقد المسرحية عنصراً هاماً لها وهو المتفرج . ولا أنسى أن أوضح أنه يجب لضمان نجاح عملية التخفيف هذه أن يبدأ ذلك من عند الترجمة ليختار المترجم العبارات السهلة حتى يأخذ كل نص عالمى طريقه إلى المسرح العام دون تدخل من اللغة فى إجراءات نجاحه من عدمه . وليصل النص أيضاً إلى قلوب الممثلين المشتركين فيه .

ومسرحية « الحضيض » أو الأعماق السفلى قد مثلت منذ واحد وستين عاماً فى روسيا ثم انتقلت بعد ذلك إلى مسارح العالم المتمدين كله تقريباً فاعتلت خشـبة المسرح الأمريكى والنمساوى والألمانى والتشيكوسلوفاكى والمجرى والهولندى والبولندى والإيطالى واليوغسلافى واختلف المخرجون فى تفسيرها وإخراجها .

ولا شك أن المفاهيم التى حواها ميثاق دولتنا ، والخطة الطيبة التى وضعها المسئولون فى قطاع الثقافة هى التى أتاحت لجمهور المسرح العربى أن يشاهد أعمالا كانت مجهولة لنا . ولذلك فإن نظام العمل فى المسرحية جاء مرتبطاً بشكلها الذى كتبت به . وسأناقش بعض النقاط الفنية التى فكرت فيها أثناء إخراجى لهـذا النص العالمى ، مع الاشارة إلى بعض الآراء التى خالفتها ولم أتبعها فى طريقة إخراجى محاولا إثبات أن عملية الاخراج اليوم ـ خاصة فى المدارس المسرحية المعروفة ـ تقوم على أساس الدراسة البحتة لهذه المدارس لتقدم جديداً ولتطوى من ورائها ما يطلق عليه بالخبرة فى مهنة الاخراج .

والاخراج يحتاج إلى خطة حربية يضعها قائد المعركة الفنية : المخرج . . فمعسكر الديكور ، ومعسكر الاداء التمثيلى ، ومعسكر الحركة المسرحية ، ومعسكر الاضاءة ، والموسيقى التصويرية . ومن كل هذا وذاك يتولد شىء واحد ، هو « التأثير » . وفى أمثال هـذه المسرحيات ذات المعانى الواضحة والتى قل أن يختلف حولها اثنان شىء واحد يحدث . إما تأثير مسرحى مقنع أو لا تأثير . . إما واقعية قوية

تجرف المتفرج إلى صفها لتقنعه بشيء ، وإما لا تأثير بالمرة فتكون الطامة الكبرى .

وأبدأ بالحديث عن الأداء التمثيلى وطريقته . ولقد وجدت أن الطريقة الحديثة التى ابتدعها العلامة « ستانسلافسكى » والتى تسود معظم مدارس أوربا تقريباً - باستثناء المسرحين اليابانى والصينى - هذه الطريقة .. فضلا عن نجاحها عندما أخرج صاحبها جل مسرحيات جوركى .. هى أفضل الطرق بالنسبة لمسرحية « الحضيض » .

والطريقة سهلة وصعبة فى الوقت نفسه — سهلة فى ذهن المتفرج العربى الذى دأب على مشاهدة طرق الأداء التمثيلى القديمة التى ترتكز على الترنيمات الصوتية والضغط على كلمات دون كلمات ودون معنى ودون أى سبب ، وعلى فرقعة الحوار وملء المسرح بالأصوات المجلجلة وغير ذلك من الأساليب التى انتهت منذ زمن بعيد فى المسارح الأوربية ، فالصوت فى الطريقة القديمة هو كل شيء وليس الفهم وليست المعانى المختفية خلف الحوار وليست المراحل المختلفة فى تطور الشخصية .

والطريقة صعبة أيضاً لأنها تعتمد على التحليل والفهم ، وخروج الممثل فى أدائه عن الأساليب التقليدية المتوارثة إلى أسلوب التعمق فى تحليل المسرحية ، وهى الطريقة الحديثة الصعبة الموصلة فعلا لعملية التأثير المطلوب إيجادها أو توليدها عند المتفرج ، والتى يحتاج فيها الممثل

إلى إمساك النفس وضبط مخارج الحروف، وإخراج كميات الهواء مع الكلام من الفم بميزان ، وعدم التفريط فيها إلا عند مقتضى الحال . .

والطرق والمذاهب الجديدة فى المسرح تماما كالأديان والمذاهب والمعتقدات الدينية ، يظهر لها معارضون ولا يمكن تصديقها بسهولة ، وفى الطريقة الصعبة تأتى المفاهيم من روح النص ، ومما أعطاه المخرج للممثلين، فلا ضغط على كلمات دون أخرى إلا فى اليسير النادر . بل الخضوع كل الخضوع للحادثة المسرحية وما تقتضيه . ومن هنا كان إقناع الممثلين بالطريقة الجديدة سهلا ولكن تنفيذها هو الصعب ، لأنه يقتضى وقتاً طويلا للتدريبات ، ووقتاً آخر للخروج بالممثلين من الأشكال التقليدية والكليشيهات فى الأداء ، كما تحتاج إلى طاقة عصبية قوية من الممثل نفسه ، الذى يتصارع بين القديم والجديد ، وبين جلجلة الصوت والتأثير الصحيح ، بين الجدية وبين ترك (الطرقعة) والفرقعة بالحروف والضغط على الكلمات ، وإدخال الحماس فى أجزاء الدور دون مبرر ، والالتجاء إلى رنة البكاء فهى أسهل ما يلجأ إليه الممثل فى تمثيله ليتهرب من الواقع ومن حقيقة أبعاد الدور ومن مفهومه الحقيقى .

وأنا لا أريد هنا أن أتى محاضرة عن طريقة الأداء التمثيلى عند ستانسلافسكى ، فهذا قد حوته الكتب والمكتبات ، ولكنى أقدم بذلك لأشرح كيفية تنظيم الجديد وتنفيذه عند إخراج المسرحية .

وشخصيات مسرحية « الحضيض » المنكسرة المحطمة التى تختفى وراء كل منها مشكلة إنسانية وهذه الرسوم المتحركة التى تدب على المسرح لايمكن أبداً إلا أن تكون طريقتها فى الأداء التمثيلى هى طريقة ستانسلافسكى ، فالكسل والخمول والشقاء وفقدان الأمل لايعبر عنه إلا بإخلاء الأداء التمثيلى من الحماس ومن الحركة اللفظية السريعة ، وأن تنبع كل شخصية من نفسها ومن سلوكها العام . « فالبارون » محطم .. ماذا كان أصله ؟ ولماذا حضر إلى هذا المنزل ؟ ومتى حضر ؟ ومن أين يأكل؟ ومن يصادق فى هذا المنزل؟ ومن يكره؟ وهل هو راض عن معيشته أم لا ؟ ماذا يحزنه ؟ وماذا يسرى عنه ؟ وماذا يحب فى حياته ؟ الأكل بكثرة أم الشرب بشراهة ؟ . كل هذه المفاهيم يجب أن تكون واضحة المعالم فى طريقة الأداء التمثيلى للممثل ، فهى مرتبطة بالحوار تمام الارتباط ولهذا خصصت بروفتين تحليليتين بعد قراءة الممثلين للنص مباشرة لتفسير هذه الأسئلة جميعها التى ستتبادر إلى ذهن كل ممثل باحث منقب فى إطار دوره بصفة خاصة ، وفى جو المسرحية كلها بصفة عامة . وبهذا فقط تتضح الشخصية وسلوكها وإطارها العام من طريقة أدائها فى المسرحية .

والمخرج فى المسرح الحديث يطوع الديكور لمفهومه وأفكاره ملتزماً فى ذلك بالعصر وروحه ، وبالمذاهب التى يمكن أن يضع المسرحيـــة فى إطارها . والمسرح العالمى فى كل مكان قد قسمه النقاد إلى مذاهب كما قسموا المسرحيات أيضاً إلى ألوان . فهناك المسرح الملحمى والمسرح

الواقعى الاشتراكى ، والمسرح التعبيرى ، ومسرح العبث (اللامعقول)، والمسرح الأسطورى . وهناك من المسرحيات التراجيديا والكوميديا والفارس والتراجيكوميديا والملحمية ، وواجب المخرج الحديث أن يبدأ عند قراءته للنص بتحديد نوع اللون الذى تنتمى إليه المسرحية حتى يمكن أن يحدد الطريق الذى سيسير فيه منذ بداية أعماله ، والطامة لو أساء المخرج وضع المسرحية فى غير مكانها من هذا التقسيم ، حينئذ سيتجه العمل كله إلى نوع آخر فيبعد بذلك عن أحاسيس المؤلف وأفكاره ، وليس أدل على ذلك من أن إحدى مسرحيات إبسن التى مازالت تمثل فى أوربا بنجاح لم تمثل بأحد مسارحنا الكبرى أكثر من أيام لاتتجاوز أصابع اليد الواحدة . فتحديد النوع والحالة هذه أمر دقيق كل الدقة ، وهو يعادل فى العملية الفنية اختيار الممثل الملائم للدور .

ومسرحية « الحضيض » من وجهة نظرى فى شكلها العام تدخل تحت المذهب الطبيعى ، إلا أنهـــا من نوع الدراما ، بل ويخيل للناظر إلى النص من أول وهلة أنها تمت بصلة إلى التراجيكوميديا ، حقيقة أن التراجيكوميديا لون ظهر حديثا ، ولكن عبقرية جوركى فى هذا النص تجعلنا نحس بهذا التشابه ، وأنا أذكر ذلك لأوضح — أن الكوميديا التى حواها النص المسرحى نابعة من الحادثة المسرحية نفسها أولا ، ومن نظرية كوميديا الإنسان التى سبق ذكرها فى أول الدراسة والتى عنى جوركى بإبرازها ثانية . ثم هناك بعد ذلك هذه الاستراحات التى

تتيحها الكوميديا للتخفيف من وقع الدراما وقسوتها ، وهى على كل حال تصدر عن ذلك التفاوت الواضح بين شخصيات المسرحية والاختلافات الطبقية بينهم ، وأؤكد أن جوركى بدرامته هذه كان يصل بنا إلى محطة وقوف يفرج فيها عن الضغط والأنفاس المكبوتة التى يخلقها ويحتمها الجو العام للمسرحية ، ولا أدرى أو لا أستطيع بالتحديد معرفة ما إذا كان جوركى قد قصد ذلك عند كتابته للمسرحية أم أنه - كما سبق وقلت - نابع من اختلاف الشخصيات وبيئاتهم وظروفهم ، فلم يرد فيما قرأته ما يوضح هذه النقطة .

غير أننى لا أنسى أن أسجل أن هذا الازدواج بين الكوميديا والمأساة ، وهذا التمازج الثابت فعلا فى المسرحية يأخذ شكلا يختلف كثيراً عن شكل التراجيكوميديا الحديثة . فالمواقف الدرامية على عمقها وعلى عظمة تأثيرها ، استطاع جوركى أن يتبعها أو يزينها بفترات من الراحة الخفيفة التى تريح النفس دون المساس بالخط الدرامى أو كسره ، وهذا هو سحر جوركى ، فهو ينقلك من الفترات المريحة التى تسرى عنك لفترة وجيزة ليتابع دون توقف أدق المواقف الدرامية العصيبة التى تهز الممثل والمتفرج معاً حتى ليشد جمهوره إلى الأعماق وإلى الحسرة وإلى التهيج وإلى التمرد .

وكان لزاما على الديكور أن يعبر عن كل هذه الأزمات الداخلية

والخارجية العميقة والسطحية ، وأن ينفعل بها ويعكسها . ولا أشك أن جو المسرحية قد ألزم كل من أقدم على إخراجها أن يتبع الواقعية فى تصميم الديكور المسرحى ، فالرمزية هنا مثلا تقضى على التأثير المطلوب توليده من الجزئيات التى يلعب كل منها دوراً كبيراً مجسما لشىء معين ، وقد يكون لطلاء الحائط أو لكوع الحائط أو لقطعة الاكسسوار ككوز الشاى أو كوز الصفيح فى يد البارون تأثير له خطره على المسرحية من ناحية توضيح درجة الذل التى وصل اليها البارون فى المنزل الذى يسكنه ، وفى الادوات التى يستخدمها بعد أن كان يستعمل الملاعق الذهبية . أقول إن الديكور وكذلك الاكسسوار يجب أن تكون الواقعية سمتهما فى المسرحية ، فقذارة المكان والهباب الأسود هو الذى يجب أن يكون طابع الجدران والحوائط والهندسة المعمارية التى توضح زمن المسرحية وعصرها . هذا من ناحية .. إلى جانب ما يمكن الاستفادة منه بشكل سيكولوجى من ناحية إبراد الجدران والحوائط منخفضة قدر الإمكان ليبرز المكان وهو القبو ، فضلا عن أن هذا الانخفاض يوحى بقلة المساحة التى يشغلها الهواء على المسرح ، وبذلك تقل نسبة الهواء الموجودة على خشبة المسرح ومن ثم لا يستطيع ثمانية عشر شخصاً أن يتنفسوا الهواء بسهولة ، ولذلك تكاد أنا المريضة تختنق ثم تطلب الخروج إلى الردهة ، ولا يمكن طبعاً أن يستنشق كل هذا الجمع من الناس كمية الهواء الفاسد الضئيلة التى تتسرب إلى المنزل من شباك صغير يعلو أحد الأسرة .

ثم المساحة المسرحية ، وأعنى بها الاماكن والممرات التى تخترق الديكور لتكون مجال حركة الممثلين والعابرين بهذا المنزل ، هى الأخرى من العوامل المساعدة لتجسيد أفكار الديكور ، فكلما كانت مزدحمة كلما زاد هذا من قيمة الديكور ومن تأثيره ، وكلما قرب الجمهور من أفكار جوركى فى المسرحية .

فازدحام الممرات وانطفاء ألوانها وكميات القاذورات المهملة عليها وعلى الارض ، وألوان الحوائط وآثار المسامير المعلقة ، وبصفة عامة القذارة وإبراز الفوضى والقتامة فى الديكور من الاهمية بمكان ، لانه يثير فى نفس المتفرج الشفقة على ساكنى هذا المنزل . ثم مشكلة اختيار الالوان فى الديكور وضرورة دراستها مع إمكانيات الإضاءة المسرحية وتكنيكها .

وأنا هنا قد أختلف مع بعض مخرجى المسرح الذين قدموا المسرحية فى إضاءة عالية بعض الشىء ، فأنا يمكننى لإبراز معالم الديكور أن أقدم له الإضاءة بقدر يسير وباهت على الجدران والحوائط وبألوان كابية ، فهذا المنزل محروم من الضوء والشمس لا تدخل اليه ، حتى ليمكن القول بأن هذا المنزل فى المسرحية محروم تماما من الضوء حرمان الممثل أو نزلائه من الهواء .

ولا شك أن هذا يساعد على إغراق المتفرج فى حفرة عميقة لا يمكن

شده منها بسهولة ، ومن هنا يمكن للديكورات أن تقوم بدور هام فى المسرحية وأن تكون خالية من التزويقات ، ثم إن الديكور أيضا ملزم كالمخرج سواء بسواء — بإبراز روح العصر وتقديرات الزمن عن طريق أشياء أخرى يتفتق عنها ذهن مهندس الديكور أو المخرج ، وأنا فى هذا المجال رأيت أن أخضع القديم للحديث ونقلت كل أفكارى إلى المهندس ليأتى الدور الواقعى مبرزاً لبعض الرمزيات الإيحــاء بالضغط الذى تتعرض له هذه الجماعة من النزلاء ، وحاولنا معاً التفكير فى الرمزيات التى تعبر عن مراحل معينة من أدب الواقعية الاشتراكية ، فعبرنا عن مرحلة المراة وحفاة الاقدام وكذلك مرحلة الضغط التى عاناها جوركى من البوليس القيصرى ، وكذلك مشكلة الكتاب الجدد الثوريين وإلغاء الرقيب لأعمالهم الثورية الجادة حتى لا تتفتح أذهان الجماهير أو يتنبه وعيها . . . حدث كل هذا بشرط واحد وهو تمازج الواقعية بالرمزية وفى التعبيرات السابقة فقط حتى يكون هناك فرق بين إخراج المسرحية عام ١٩٠٢ وبين تقديمها عندنا عام ١٩٦٣ — لا سيما بعد أن توفرت للمسرح ميكانيكيات حديثة لم تكن متوفرة له فى ذلك الوقت ، وبشرط أن تكون الرمزيات فى المسرحية بميزان حساس حتى لا تؤثر على الشكل الواقعى الخالص مفتاح المسرحية .

ولا أغفل أيضاً المجهود الذى يجب أن يقوم به الاكسسوار وقطع الأثاث والدكك بل والخرق المرقعة التى يجب أن تكثر فى هذا المنزل ،

والتى يغطى بعضها مصابيح البترول فى المكان مما يساعد على إضافة الشكل الواقعى فى السمفونية الجماعية مسرحية « الحضيض » .

وإذا كانت الحركة المسرحية من الاهمية بمكان ، إذ هى تلى الاداء التمثيلى فى الاهمية ، فإنها تندمج معه لتخرج فى شكل واحد مع الحوار . فالممثل يتكلم ويتحرك فى وقت واحد . والحركة المسرحية فى مسرحية جوركى هذه تخضع لشىء واحد وهو ما يسمى (بالموقف الحقيقى) . فلقد انتهى المسرح القديم — مسرح الخبرات — عندما كان يدخل الممثل ليلقى بدوره على خشبة المسرح وكأنه يتشدق بالكلمات من فوق منبر فى مكان الإمامة . والحركة المسرحية فى الدراسات الاكاديمية ليس لها إلا مهمة واحدة وهى مساعدة النص على توضيح ماتريده المسرحية . والاهتمام بالحركة المسرحية هو الذى يخلق ما يسمى على المسرح « بمواقف مسرحية » ، وهو الذى يجعلنا نحس بمرور الزمن وبتصرفات الاشخاص ، وهو فوق ذلك الذى يولد « المعايشة » التى يحس بها المتفرج لتكون المسرحية أمام عينيه شيئاً طبيعياً ، وهى بوجه عام التى تخلق الطبيعية على المسرح .

والحركة بوجه عام حسب فهم المخرج العادى ما هى إلا خطوتين يساراً وثلاثة يميناً أو جلوس هنا ونهوض هناك .. أما الحركة المسرحية بمفهومها الجديد الذى عرفه المخرج « ماكس راينهارت » فهى خلق الموقف المسرحى الذى يبرزه كلام النص ، ومعنى هذا أنه قد يحدث فى بعض المشاهد أن

تأتى الحركة المسرحية فى المقام الأول فى حين يكون الحوار فى المقام الثانى ، وذلك عند البدء مثلا فى موقف هام معين كمشهد ليدى مكبث ومكبث عند إملائها عليه خطة قتل دانكان . والمخرج الواعى يجد نفسه عند وضع الحركة مرتبطاً بشكل معين فى وضع الحركة . . شكل يحتم عليه حركة معينة تنبع من تصرفات شخوص المسرحية أنفسهم ومن سلوكهم ، فإذا وافقت الحركة هذه التصرفات التى تصدر عنهم كانت طبيعية ، وإذا تعارضت معها أولم تعمل على خدمتها كانت الحركة مفتعلة .

وهنا فى « الحضيض » نجد أن الحركة حركة أناس خاملين كسالى مقضى عليهم ، لا يتعجلون فى حياتهم شيئاً ، لا أمل لهم ولا قوة ، حيارى ، لا قوة جسدية لهم ، ولا أفكار جديدة فى رؤوسهم تحرك جهازهم العصبى ، اللهم إلا بعض الشخصيات التى يريد المؤلف أن يقول على لسانها شيئاً معيناً . لذلك كان لزاماً على أن يكون الاسترخاء هو مظهر هذه الحركة عند أغلب الشخصيات المنحلة الباهتة التى لا عمل لها والمرضى منهم بصفة أخص ، والعكس لمن تضطرم قلوبهم بفكر أو بعقيدة ما .

والصبغة التعبيرية للحركة المسرحية تواكب الزمن وتعمل على إبرازه ، فمثلا عند افتتاح المسرحية وفى بدء النهار يوجد من نزلاء الفندق أو المنزل من يستيقظ مبكراً ، فنهم من نام جيداً ، ومنهم من لازمه الأرق إلى غير ذلك من الاختلافات ، ومنهم من ذهب وجلس إلى مكان عمله مثل

« كلستش » ، هـذه الشخصية التى تظل تعمل حتى يبذر فاسكا فى نفسها بذور التمرد والعصيان . فمثلا لا بد لمثل هذه الشخصية من حركة دائمة سواء كانت تعمل أم متعبة ، لحين يعمل يخرج مثلا لاستنشاق الهواء ، فى حين نجد شخصية كشخصية « بوبنوف » الذى أصبح جباناً نتيجة مشكلة اجتماعية هى خيانة زوجته له وبقائها مع عشيقها ، وهروبه هو من البلدة كلها ثم حضوره إلى هذا المنزل .. هذه الحادثة التى حطمت حياته تفرض عليه ألا يتحرك كثيراً فيظل فى مكانه طوال المسرحية لا يتحرك إلا لشراء خيط يحتاجه فى عمله .

وهذا الصباح يأتى على « كفاشنيا » بائعة الفطير يحمل إليها الأمل فى روبلات ضئيلة فتهرع إلى بضاعتها تعدها لتكسب قوتها ولتعيش كالطاووس بين زملائها نزلاء الفندق ، فالحركة المسرحية هنا مثلا لازمة لهذه الشخصية . . لازمة لها أثناء إعدادها لعملها وإحضار الفطير من المطبخ وتسويته فى الصينية المعدة لذلك ، وهى أيضاً التى تعد الشاى للنزلاء . . كل ذلك لأن الحياة هنا .. وأقصد حياة الدور . . تحتم على المخرج أن يحرك هذه الشخصية .

والحركة المسرحية لا تقتصر فقط على المشى والقيام والجلوس . . بل يدخل فيها أيضاً حركة اليدين والرأس وغير ذلك من أعضاء الجسم والأطراف المكشوفة أمام الجمهور الواسع العينين المترقب لكل مايدور أمامه على خشبة المسرح . فنرى شخصية لوقا مثلا ، هذه الأكذوبة التى

تتدخل فى كل مالها وما ليس لها ، لا يمكن أبداً أن تكون حركاته جامدة ، فهو يسمع هنا وينصت هناك ، وهو دائب الحركة بعينيه ورقبته ويديه ، فهو يخدع هذا ويخدر ذاك ، ونتيجة لتصرفاته يمكن أن يركع أمام من يخدعه من ضحاياه إمعاناً فى الإقناع ، وأن ينثنى ليحدث التأثير المطلوب إلى غير ذلك من الحركات التى لا يمكن مثلا أن تقوم بها شخصية كشخصية « ساتين » المتزنة أو كشخصية « أنا » المريضة .

وقد لاحظ بعض المخرجين العالميين أن بالمسرحية — حسب ما أطلق عليها — « لفتات مفاجئة » ، وأنا من وجهة نظرى أسميها « خبطات درامية » كتلك الخبطات العميقة التى تعيش فى أذهان القراء فترات طويلة ، ويكون لها من التأثير الجارف ما يميزها عن الكتابات العادية ، وهذا هو الحال فى مسرحية جوركى هذه ، إذ أن الخبطات الدرامية المنتشرة فى المسرحية قد حددتها ، وتعمدت أن أجعل لها خطاً معيناً فى الحركة المسرحية يقربها جداً من أذهان الجماهير ، ويلتصق بها التصاقاً قوياً مؤثراً ، شأنه فى ذلك شأن الخبطة الصحفية . وبهذا يمكن أن نقول إن الحركة المسرحية تستطيع أن تفعل الكثير ، فضلا عن أن إحساس الممثل بالراحة للحركة والرضى عنها يمنحه قوة واطمئناناً وانشراحاً يؤثر على لمعانه فى التمثيل بصفة عامة .

ولا أترك الحديث عن الحركة المسرحية قبل أن أعرج على شخصيتى « كوستيليوف ، وفاسيلسيا » صاحبى المنزل وممثلى الرأسمالية فى المسرحية .

فهما أيضاً تلعب الحركة دوراً هاماً ، فهما صاحبا المنزل ، وهما يعتبران السكان عبيداً لهما ، والحركة المسرحية التى تعبر عن الزهو والخيلاء والطواف بالمسرح من أقصاه إلى أقصاه لازمة لهما ليسير كل منهما كالطاووس ، فضلا عما تبرزه عند « كستليوف » من توضيح ذلك الجبن الذى يتأصل فيه ، والذى يمكن استغلاله لإبراز مظاهر خوفه من شخصية « فاسكا » اللص وانكماشه فى نفسه ، وإعطاء الفرصة أيضاً للسخرية منه وهو يقطع هذه المساحات الشاسعة على خشبة المسرح ، مما يساعد الجمهور على الضحك والسخرية منه ومن خيبة الرأسمالية ، وممثلها فى المسرحية من ناحية أخرى . وللقارىء أن يتخيل دخول صاحبة المنزل « فاسيليسيا » إلى المسرح تشتم وترعد وهى ثابتة فى مكانها لا تتحرك ثم تخرج .. إذن لقضى الأمر ، ولما أتيحت الفرصة للشخصية لتتفتح على المسرح ، ولتحطمت أبعاد الشخصية ولأصبحت جامدة صلدة ، ولما استطاعت التعبير عن غرورها وحماقتها . وعمليات الركوع بين حين وآخر تقوم أيضاً بدور مساعد وهام فى تجنيد الحركة المسرحية لخدمة الممثلين والنص .

أما عن الاضاءة المسرحية والموسيقى التصويرية وتأثيراتهما فى المسرحية ، فأنا لا أنكر أنه فى أكثر من بلد أوربى عرضت المسرحية دون نغمة أو شريطة موسيقية واحدة اللهم إلا فى المقدمة وفى بعض الأحيان ، وأيضاً دون تغيير فى معالم الإضاءة إلا فى حالة دخول ليل

أو طلوع يوم جديد . وهذا مفهوم له ما يبرره إذ هو يساعد على إبراز الجمود الذى يسود هذه الحياة ، وعلى عدم تغير الحال ، فضلا عن أنه ابتعاد عن الفنتازيا التى كما قيل أنها قد تشد عين المتفرج وانتباهه وتصرفه عن الاصل وهو النص والممثلين وما يتفوهون به من عبارات هامة .

والحقيقة أن المسرح الحديث اليوم يرتكز على دعائم ثلاث .. ممثل بأداء جيد ، وإضاءة مسرحية ، وموسيقى ، وأنا لا أريد أن أتهم ما رأيته بالتقصير عن مسايرة الحديث أو عدم خروجه من الشكل الكلاسيكى فى الإخراج ، فالدراما هنا فى المسرحية ليست فى حاجة إلى مساعدات خارجية أو تأثيرات ضوئية أو موسيقية للإعلاء من قيمة النص ، فالنص قوى مائة فى المائة ، لا شك فى هذا . ولكن الموسيقى اليوم فى العرف الحديث وفى المفهوم الجديد تقوم بما يعجز النص عن إتيانه فى الحوار ، فقد انتهى العصر القديم يوم أن كانت الموسيقى تساعد النص على الإجادة .. والموسيقى المسرحية اليوم إنما توضع لتعبر عما لا تستطيع الكلمات فى النص التعبير عنه . وهنا تبرز لنا أفكار عدة فى المسرحية ، ومواقف كثيرة يمكن استغلال الموسيقى بمفهومها الجديد فيها ، وهى أن تعطى مضموناً جديداً موافقاً للعصر ولروحه ولتقاليده ولحالة مجتمعه مما لم يرد فى الحوار ، ولهذا فقد تأتى الشرطة الموسيقية أو المازورة الموسيقية بتأثير خاص قد يخدم النص المسرحى .

والإضاءة المسرحية كذلك شأنها فى ذلك شأن الموسيقى ، فالإضاءة فى مسرحية من نوع هذه المسرحية تعتمد فى شكلها الجديد على السيكولوجيات ، وبواعث النفس الداخلية وفلسفات التصرف والسلوك والمشاكل النفسية النابعة من بعض الشخصيات فى المسرحية كشخصية « الممثل » الذى يحتم دوره أن تشترك معه الإضاءة فى التعبير عن مدلولات دوره النفسية الحساسة ، وكذلك الحال بالنسبة لدور « أنا » أيضاً ، بشرط ألا تخرج عن حد الاعتدال ، وبشرط عدم كثرتها أو صراحتها ، على أن توضح كل حركة إضائية تعبيراً جديداً له مفهومه عند العامة من مشاهدى المسرحية ، وليس الخاصة فقط .

وإذن فالإضاءة على هذا النحو وردت بميزان فى المسرحية ، ووجب عدم الاسراف فى استخدامها حتى لا تكون فاضحة للمنظر ، لاسيما وأن مصادر الضوء فى المنزل بدائية وفقيرة ومحدودة ، فلا يمكن والحالة هذه إضاءة المنظر وكأننا فى قصر فرساى مثلا . .

مسرح آرثر ميللر (١٩١٥ —)

دراسة بقلم آرثر ميللر

مقدمة :

مسرح آرثر ميللر من المسارح التى أثبتت شرعيتها وعظمة الشكل الجديد الذى أتى به الكاتب العظيم ، بحيث كان ظهور هذا الأدب الجديد فى أمريكا - وسط الأشكال الأدبية الأخرى التى يسيطر عليها شكل الاستعراض - أمراً عظيما . والغريب أن تكنيك الكتابة بالنسبة لهذا الأدب المسرحى الجديد قد أخذ شكلا لم يسر عليه كتاب الدراما الأمريكيون من قبل ، ذلك لأن ميللر حاول فى تأليفه لمسرحه أن يكون أشياء جديدة يمكن أن تخدم قضية الدراما فى القرن العشرين مما ساعد أعماله على اكتساب صفة العالمية التى يتمتع بها اليوم ، مما جعل الدول العظيمة العريقة فى فن المسرح تختطف أعماله ، حتى الدول التى لا ينتمى إليها فكرياً أو سياسيا .

وكان مجال مسرحياته وأدبه تفسيراً جديدا ، قد يكون مختلفاً فى بكين عنه فى موسكو أو القاهرة ، ولكنه فى الحقيقة اختلاف شكلى لا يؤثر على اتحاد الموضوع أو وحدته فى اللب أو الهدف .

واستطاع ميللر من خلال أحداث معينة أن يكتب بجرأة فى مواضيع

سياسية واجتماعية أضفت جرأتها على الجمهور ارتباطا جبريا لفهم مايريده هذا الكاتب العبقرى المعاصر .

واختيار هذه الدراسة لميللر ضمن هذا الكتاب أمر كان ولابد من الالتزام به ، فمسرحيات ميللر لم يتعرض لها كتابنا أو نقادنا الافاضل بالبحث والتحليل ، كما أن مسرحنا العربى لم يقدم على تقديم أعماله ، اللهم إلا محاولة ناجحة فى الموسم المسرحى ٦٣ / ١٩٦٤ حين قدم له المسرح القومى مسرحية « مشهد من الجسر » التى قال عنها بعض كتابنا من أمثال إحسان عبد القدوس وسعد الدين وهبه وصلاح عبد الصبور وغيرهم، إنها قدمت على مستوى عالمى فى الإخراج والتمثيل ، كما أن مؤسسة المسرح كانت تسعى ضمن موسم هذا العام لإخراج درته الغالية « وفاة قومسيونجى » من اخراج عالم أمريكى معاصر .

من أجل كل هذا رأيت أن يحوى كتابى هذه الدراسة ، التى يستعرض فيها الكاتب الكبير أعماله من خلال حبه وإيمانه بالمسرح وتجاربه العظيمة الوفيرة فى عالم الدراما .

* * *

يقدم المسرح القومى فى الموسم القادم مسرحية « وفاة قومسيونجى» للكاتب الأمريكى آرثر ميللر ، وفى هذه الدراسة المترجمة يشرح ميللر الآراء والأفكار والخطوط التى أراد إبرازها فى مسرحه وفى هذه المسرحية. ولقد ظهرت هذه الترجمة لميللر أول ما ظهرت فى لندن عام ١٩٥٨ وكان واضحاً فيها أن ميللر يستعرض أعماله الادبية بالتشريح والتحليل ويتحدث فيها بصراحة عن مهنة الكاتب المسرحى ومسئولياته .

يقول ميللر : « بصفتى كاتباً مسرحياً أشرك معى كل كاتب درامى فى هذا الشك وهذه الغرابة والارتياب الذى اتهمت به والذى وصفت به مسرحياتى وتكنيكها من حيث البناء الدرامى والشكل الذى ظهرت به ، فقيل إنها تخضع لقواعد أدبية عامة ، كما اتهمت بأننى أفتقد يقظة المدرسة الدرامية وصبرها وإحساسها الدرامى .

لذلك وجدتنى مضطراً لأن أوضح خطوط كتاباتى وما رميت إليه منها ، وأنا متأكد تمام التأكد أن كثيرين يوجهون إلى شخصى اللوم والتأنيب ، ولكننى كنت متأكداً مع ذلك من أننى سأضيف شيئاً من الفائدة على هذا الفن (فن الدراما) وعلى شكل كتابة الدراما مما سيفتح باباً كبيراً واسعاً للمناقشة والبحث والتمحيص حتى نصل إلى نقطة معينة وتحصيل مؤكد شأننا فى ذلك شأن أى فن آخر .

أنا لا أستطيع أن أنجز عملا درامياً نافعاً إلا إذا غامرت وتجرأت ،

وذلك بأن أعرض أعمالا عامة معروفة وأكرر أعمالا مدروسة، وأستطيع أن أقول إن طبيعة المسرح : بقصة حقيقية لرجل فى دور ، أبدأ الخط الحقيقى (الهدف) لمسرحيتى . قد تعجبون أيضاً وقد يكون هذا مفاجئاً لكم أن يكون هذا هو الفن الدرامى الذى يظهر فى النهاية عند عرض المسرحية إطاراً مكلفاً مبلغاً من المال . هكذا عاش المسرح ومعه الفن الدرامى فى القرون الطويلة الماضية منذ ولادته عند الإغريق .

غريب أيضا فى العصر الحديث وأيامنا هذه أن يظل المسرح وفن درامته من بين الفنون الأخرى محافظاً على نفسه وعلى تقدمه فى عصر تلتهم فيه الميكانيكية كل حديث وتسلبه الوجه الفنى لتحوله إلى آلة ، لقد ثبت أيضاً أنه فى بعض الحالات وفى بعض الأماكن لم يقف المسرح عندما وصل إليه ، ونتيجة لظروف معينة استطاع أن يتطور .

فليكن فى الحسبان أن الدراما فى عرضها المسرحى تبرز وتعمل على إظهار الاحتياجات الأصلية العميقة لمجتمع ما فى إطار تعبيرى واقعى ، واحتياجات تساعد على إرساء قواعد المجتمع وضروريات تخدم فى كل وقت وبكل شكل المجتمع مهما تطورت أشكاله وتعددت مظاهره فى كل عصر وفى كل زمن ، وهذا ما يكون شكل الدراما وشكل قواعدها ، هذه الاحتياجات وهذه الضروريات العميقة لا يمكن أن تتغير أو تتبدل ، فلا توجد دراما بدون صراع ولا توجد دراما بدون فكرة أو كلام .

أنا أعالج كتابة الدراما كشيء موضوعي، وضروري للغاية فصلها عن الأدب الحالي ، إذ لا يصح أبداً معالجة الدراما من زاوية الأدب البحت رغم ما بها من كلمات موقعة برنم مبين ولوحات شعرية ، صحيح أن هذه العوامل لابد من توافرها في الدراما الناجحة ولكنها ليست كل شيء في الدراما ، ولا يمكن أبداً أن نعتبر قواعد أرسطو في ذلك قواعد ثابتة نقبلها على حالتها الباقية عليها .

كرسي الفوتيه الإغريقي لاشك أنه كان صعبا عن نظيره الامريكي في العصر الحالي ، وكذلك المشاهد أو المتفرج في المسرح ، وعلى هذا نجد أن جلسة الكرسي أيضاً على علاقة بالفسيولوجيا ومن هنا تتكشف القواعد التي حددت الفن المسرحي عامه وفن الدراما خاصة . ليس هذا هدفي أو موضوع حديثي أن أحدد هنا الشكل أو تكنيك الكتابة للمسرح عن طريق التحليل ، فقط أريد أن أنتهز هذه الفرصة النادرة (فرصة طبع مجموعة مسرحياتي) حتى أعرض رأيي ومحاولاتي الاجتهادية في هذا الفن لا لأنقد هؤلاء المتفلسفين من رجال عصري الذين يعنونون الموضوع بـ « مشاكل الدراما في العصر » ، ولكن لأتحدث بصراحة دون افتعال عن المشكلة الدرامية المصرية وكيف يمكن الكتابة لتوضيحها وخدمة رسالتها عن طريق الإنسانية ، وكيف يمكن لشخص ما أن يبدع أحاسيس إنسانية ليتفوه بها إنسان يمثل على خشبة المسرح .

لاشك أن للفن بعض مظاهر لايمكن الفرار منها ،وهي التي في غلاف

هادئ تبطن مسرحياتى وتلقى عليها نوعاً خاصاً من التأثير يكون عادة مصاحباً للأفكار التى حملتها هذه المسرحيات ، والتى كتبتها بهذا الظن وعلى هذا التصور لتمثل أمام الجمهور . فالممثل أمام الجمهور (شخص) وعند ظهوره لأول وهلة أمام النظارة لا شك أن عدداً من الأسئلة النظرية سوف تتلاحق وتتبع ظهوره : « من هو ؟ عن ماذا يبحث هنا فى المسرحية ؟ مم يعيش ومن أى دخل ؟ مع من ترتبطه علاقات شخصية أو مادية ؟ غنى أم فقير ؟ ماذا يظن عن نفسه ؟ وماذا يظن الآخرون عنه ؟ ماذا تتمنى هذه الشخصية ومم تخاف ؟ بماذا يعترف وإلى أى حد سيفصح عن تمنياته أو مخاوفه ؟ وماذا يهدف وإلى أين ؟ وأخيراً إلى أى شىء يحتاج ؟ » .

وهكذا نرى أنه بظهور الممثل على المسرح تنتج أسئلة كثيرة كما لو تقابل أحد منا فى الحياة لأول مرة مع شخصية جديدة . أما عن المسرح والدراما وأى هذه الأسئلة يمكن الإجابة عليها وبحثها وتحليلها ، وبأية طريقة يجاب عليها (بالكذب أو بالصدق مثلا) فهذا يعود إلى جو المسرحية وجو الدراما ، ويخضع لظروف معينة ومحددة ترسم وتشكل وجه الدراما الذى يسمونه فيما بعد « أسلوب المسرحية » . فمثلا لو ظهر ممثل بملابسه وكانت حركات جسمه صلبة متماسكة ، وملاحظاته قاسية ، فنستطيع أن نتوقع أو نقول إن شكل حياته أو سحنته غير سارة ، وسرعان ما تجول بأذهاننا الأسئلة السابقة عند مشاهدة الممثل لأول وهلة ، وعلى المسرحية أو على الممثل الإجابة .

أغلب الظن أيضاً أن الحديث سيدور عن موضوع المسرحية الذى يصور قطاعاً من الحياة ، فإذا كان هذا القطاع نابعاً من فن درامى ، يصور طبقة معينة ، معنياً فى تصويره بالوظيفة والعمل لأشخاص معينين فى رداتهم المستخلص من الحياة لأعطت المسرحية ردوداً على هذه الأسئلة الكثيرة التى دارت فى مخيلة المتفرج عند لقائه بالممثل ، وإذا لم تعط فإن الممثل لا شك أنه سيعمل بدوره على إزالة الغموض فى العمل الدرامى وتصرفاته ، وستكون الموضوعات التى يطرقها ويعرضها للنظارة ذات هدف وذات معنى . وعلى هذا أستطيع أن أقول إن الدراما إما أن تحاول الاجتهاد وأن تعطى إجابات صريحة صحيحة ووافية عن طريق الشخصيات المسرحية وردودها على هذه الأسئلة ، وإما أن تحيط شخوصها بسياج لا تنفذ منه الإجابات إلا عن طريق الرمزية بدلا من الحقيقة والصراحة .

هذه الأسئلة وهذه الأجوبة يحددها نوع المسرحية وشكلها ، هل هو واقعى أم غير واقعى (لا أعنى هنا اللغة وقالبها هل هى شعرية أم نثرية، شعبية أم عامية) ، وإذا تحدثنا عن نوع المسرحية وشكلها، فلابد من أن أشرح ما أقصد إليه فى هذا المجال ، فقد نرى أن تراجيديات شيكسبير هى صور من الواقعية ، ولا نجد أعمال إسكيلوس وسوفوكليس كذلك ، ونعرف كثيراً عن مكبث وهملت فى دوريهما كشخصين مستقلين عن دراميتهما أكثر مما نستطيع أن نتهم به أوديبوس أو أبطال

وبطلات ستريندبرج ، وبتعبير آخر : إذا وقف فى صدر المسرحية مصير شخص ما وليست الحركات الدرامية الأخرى ، إذن فستقرب جدا من الشكل اللاواقعى والعكس بالعكس . رأيى ووجهة نظرى أن هذه هى الخاصية الثابتة غير المتغيرة التى تحدد الشكلين الواقعى واللاواقعى ، وعلى هذا نرى أن العلاقات الأخرى فى المسرحية لاتؤثر فى شكل الدراما الذى يمكن أن تقدم به المسرحية .

المسرحيتان اللتان ظهرتا فى كتابى بهذه الطريقة كتبتهما وعلى هذه الصورة عرضتا على طريقة أن أجيب على أكثر من سؤال . أما فى مسرحيات « البوتقة » (ساحرات سالم) ، ذكرى يوم الاثنين ، مشهد من الجسر ، فقد التزمت فى الكتابة طريقاً آخر وفيه انحرفت عن الواقعية .

وخاصية أخرى ذات أهمية ، وهى كيف نمسك ونعالج فى الدراما مشكلة الوقت ؟ فاذا استسلمنا وتابعنا مرور الساعات والأيام والشهور ، فسيضطرنا هذا إلى الوقوع فى الشكل الواقعى للمسرحية كمظهر لها ، أما إذا حررنا وأعتقنا الأحداث من الوقت وتأثيراته ، وذلك بأن نعرض أشياء ناضجة يتطلب نضجها سنة زمنية على الأقل ، نعرضها فى صورتها النهائية للنظارة فى أقل من دقائق ، فإننا نكون قد كسبنا كسبا حراً بعدم خضوعنا للشكل الواقعى البحت .

ومن المعلوم أيضاً أنه فى كل مسرحية رغم الحدود الزمنية ، لابد من

التغاضى بعض الشىء عن قوانين الوقت وتحديداته ، لأنه من المستعصى طبعاً أن نسير فى مسرحية ما بنفس الزمن الذى تسير به أحداثها فى الحياة المادية . فلن نستطيع أبداً والحالة هذه أن نفى بالغرض المطلوب من المسرحية فى زمن العرض ، لذلك كان لزاماً علينا أن نذيب ونصهر كل عمل درامى ، وكلما شددنا وجذبنا فى الأحداث كلما وجهنا العرض الفنى نفسه إلى مرتبة النضج ، ومن ثم يبعد شكل العمل الدرامى عن الواقعية .

ففى مسرحية « الكل أولادى » تجتهد المسرحية فى أن تعطى الزمن الصحيح عن الوقت شهوراً وأياماً حسب التوقيت الطبيعى (أى أن الأحداث تسير سيراً زمنياً مفهوماً ومتسلسلا) .

وفى مسرحية « وفاة قومسيونجى » تضرب المسرحية بالزمن وبالنتيجة عرض الحائط ، وفى مسرحية « البوتقة » (ساحرات سالم) نرى الوقت الطبيعى يلازم المسرحية أو هو على الأقل يوحى بهذه الملازمة .

فانقباض الوقت أو انكماشه يحطم الشكل الواقعى ، ليس هـذا فقط لأنه يقضى على الإحساس الواقعى للمشاهد ، بل لأن وجه فترة الانكماش يخرج علينا بنظرية لا يمكن الهروب من مواجهتها ، وهى غير موجودة فى الحياة الطبيعية ولا أهمية لها هناك . . هـذه النظرية ليست إلا رمزاً للوجود والبقاء . فمثلا إذا أوقفنا مذنباً أمام المحكمة ، فعلى وكيل النيابة المحقق أن يعرض على المحلفين والقضاة صورة لحياة المذنب وتصرفاته من

خلال رمزيات معينة ، فيرونه بشكل خاص مثلا ولا يرونه بشكل اخر، وكيل النيابة لا يتحدث عن أن المذنب كان صديقاً وهمياً لاحد مثلا أو أنه كان أباً وزوجاً حنوناً أو كان يعانى مثلا من مرض الإكزيما ، كما أنه لايتحدث عنه بأنه كان يمضغ اللبان فى جانب فمه الأيمن أو الأيسر ، وهو فى عرضه لحياة المذنب لايحاول أن يعطى أو يحدد وقتاً زمنياً معيناً عن تصرفاته بهذه الأفعال تماماً كما أوضح الصورة الرمزية له . فوكيل النيابة يختصر الوقت ويحطم الحقيقة الزمنية ، لأن هذه الحوادث تساعد على ألا تهرب من ذهنه التركيبات الرمزية التى يوردها فى مهاجمته .

أمر واجب أن نتصرف على هــــذا النحو فى كل مسرحية ، وإذا لم نفعل فعلينا أن نجلس لسنوات عدة فى المسرح حتى نتعرف مثلا على دور فى حقيقته الزمنية التى تحددها الأحداث المسرحية . أما إذا كانت المسرحية ترجو أو تتعمد إبراز هذه الظاهرة ، وذلك بأن تورد بالتفصيل أحداث ساعات وشهور وسنين ليست لها علاقة مرتبطة بمظهر الرمزية وموضوعها ، إذن لقربنا جداً مما يسمى عادة بالشكل الواقعى أو الأسلوب الواقعى فى الدراما .

وبمناسبة الحديث أسجل أن وحدة الزمان عند الإغريق التى عرضها كتاب الدراما وقتــــذاك كقاعدة أساسية لم تكن بالتخمين أو الظن ، ولكنها كانت مناسبة وقتذاك ، لأن الإغريق عرضوا

وأوضحوا القدر وميدان الحياة لبطل من الأبطال كما لو أن الشخصية البطولية قد استهوتهم ، أو بمعنى أصح لقد أوقعوا العبء الثقيل على الظروف القدرية التى كانت مفهومة وقتذاك بالقضاء والقدر .

* * *

وللدراما فى الحقيقة مظهر هام آخر . إننى أحس فى الحقيقة أن هـذا هو التأثير القاطع الذى يطبع أعمالى الدرامية وطريقة كتابتها المسرحية « بجمال الذوق » . يتضح ذلك فيما لو أراد شخص ما أن يظهر الحقيقة فى الحياة ، فليس كافياً عليه فقط أن يقول أو يوضح لماذا يفعل فلان كذا أو لماذا لايفعل فلان كذا ، ولـكن عليـه أن يفهم الناس وأن يكشف لماذا يتصرف هذا الفلان تصرفاً حسنا ، ولماذا يرغب فى أن يذهب بكل شىء إلى الجحيم ؟ . . . . إظهار هدف المسرحية ودواخلها على هذه الصورة صعب وقاس ، إذ المحتمل جداً أن يكون الهروب هو الصورة المرسومة فى الأذهان ، وبهذا الهروب من الوصول إلى الهدف فى جرأة يلجأ أغلب الناس ، ثم إنه فى الحقيقة نادر جدا التقابل مع هذا الصراع الذى يتطلب الجرأة والتضحية ، بأى ثمن وبأية وسيلة للوصول إلى الحل .

فاذا تعرضنا بالبحث لهذه الظاهرة وهذا السؤال . . إذن لوجدنا فى نفس الوقت أن هذا يعنى أننا لابد من الإجابة عليه رغم أنه قد لا يكون

له صلة مباشرة بهدف الدراما المسرحية أو شكلها سواء كان واقعياً أو غير واقعى، ولكن مع ذلك لا شك أنه ينسق شكل الدراما وقالبها. فكم من دور له معنى رمزى ويتطور برمزيته مع الاحداث . وكذلك أشاهد نوعاً ما من الإذعان والتسليم من صاحب الدور تجاه الحياة.. أى نوع من الحقد والغل يستقبل هذا الشخص (الممثل صاحب الدور) وأنواعه كثيرة متعددة، وعلى أى مسافة يقف الحقد والغل وأمثال ذلك من صاحب الدور نفسه، وفى أى صورة خادعة يظهر الحقد والغل ؟. لذلك أعتقد أنه إذا عرف شخص ما من المتفرجين كثيراً بين السطور فى المسرحية وخاصة إذا تعرف بعمق على شخصية إنسانية ما، أو شخصيات إنسانية أخرى وسط هذا الصراع الدرامى بشطريه أو بشكليه التقدير والإعجاب والإعزاز فى كفة، والغضب والغل والحقد فى كفة أخرى — بصرف النظر عن قسوة الأحداث أو خفتها وسهولتها — فإنه سيجد فى نفسه عدم القدرة على التخيل.. تخيل قبول هذه الأوضاع وهذه الخطوط الدرامية المتنافرة التى يحيا فيها شخوص المسرحية، كما يجد عدم القدرة حتى على قبولها، ومن ثم فهو لا يقبل حتى المرور بجانبها دون أن ينبس ببنت شفة أو يحرك ساكنا أو .... أن يدير عنها ظهره دون اكتراث .

هذا النوع من المسرحيات يقوم بناؤه على هذه الخطوط المتشابكة بين الأسئلة التى تدور فى أذهان المتفرجين ، وبين الأجوبة التى تهدف

إليها المسرحية عن طريق الكتابة وأسلوبها ، أوعن طريق حوار الممثل ، أى يقوم على كشف حقيقة الصراع ثم عرض الحل ، وبهذا نرى فى هذا النوع من المسرحيات أن الكشف عن موضوعاتها ونظرياتها يصل بنا عادة إلى عملية التحليل العامة . . ليس لبطل المسرحية فقط ، بل لكل شخصية من الشخصيات . وقت ، وطباع ، ونظريات مختلفة فى كل مسرحية ، ومتباينة فى مظهرها عند كل واحدة ، ومعالجة تختلف فى هذه عن تلك ، ولكن فى النهاية تأتى اللحظة التى يولد فيها التقرير والتصميم (أو مايسمى عند ميللر بمرحلة العزم والنهاية) هذه اللحظة التى ينفصل فيها شخص عن شخص يحبه ، هذه اللحظة التى تنطفى فيها كل النجوم صفحة السماء ولا تبقى إلا نجمة واحدة تفضح كل شقيقاتها من النجوم . وبهذا أرى أنه كلما أعرض شخص ما عن نقطة الصراع فى المسرحية أو حاول تجنبها والهروب من أمامها كلما هبط وانحدر فى الحياة التعسة والوجود المضنى .

وعلى هذا نجد أيضاً أن الدراما تابعة ومتشابكة بكل خيوط هذه الأحاسيس ، فكلما قربنا أكثر وحاولنا القرب أكثر فأكثر من مأساة الانسان ، كلما وضحت لنا أكثر وأكثر إحساساته بالحياة وحقيقة الهدف ، وهذا يعنى أنه كلما اقتربنا مما يسمونه فى الحياة بـ « التعصب » Fanaticism كلما كان لزاماً علينا فى المسرحية أن نورد مشاهد مليئة بالتوتر وبالانفعالات حتى تصل الذروة فيها إلى مرحلة الانفجار .

من هـذه الأفكار استنتجت بوضوح أن ما قيل عن الواقعية واللاواقعية من تفسيرات وتوضيحات عمومية ، لا يمكن أن نقبله بأية حال من الأحوال كنتيجة نهائية ، من حيث أنه إذا كتبت المسرحية بلغة النثر فإنها لا تعطى واقعية بحتة لجو المسرحية ، ومن أنه إذا كانت لغة الـكلام عالية المقام تحلق فى السموات فان ذلك يضفى جواً من الغنى الأدبى على جو المسرحية ، كل هذا وذاك لا يبعد المسرحية أبداً عن الواقعية .

فأنا شخصيا أعتبر فن العرض للأحداث فى المسرحية من أهم عوامل بنائها الدرامى ، ففى الأشياء غير المشروعة إنسانيا لا أجد شاعرية أو ما يوحى بفن للعرض ، ولـكنى أجد مواضيع إذعان وتسليم .

من كل هذه الخطوط نستطيع أن نكون مسرحية جيدة يمكن عرضها مليئة بالحركة المسرحية فى الحدث ليفهم المشاهد لب الموضوع ، وكذلك الرموز الخفية التى قصد من ورائها الـكاتب ، وكذلك الـكلمة فى المسرحية التى ما هى إلا كلام عادى نتفوه به فى حياتنا دون رابط أو مسيطر ،نراها هنا فى شكلها الآخر وقد تطورت ، تمهد بأمانة لما يحدث فى المسرحية لتكون مقنعة ومعبرة حقاً عن الهدف المسرحى .

فقط أريد أن أقول إن فن العرض فى صورة شاعرية حساسة

---

* القصة فى هذا المجال ترتبط بقاعدة أخرى .

أقدره أعظم تقـــدير فى المسرح وألتصق بشكله الساحر حتى نخرج درامیات إنسانية دائما .

* * *

مسرحياتى على النحو السابق الذى قدمت له تتعلق بشىء واحد وتلتصق به التصاقا شديداً وهو أن (للحياة معنى) ، وبما أنى بصدد الحديث عن أعمالى فأستطيع أن أضيف أيضاً أن ما وضح لى أثناء كتابتى لهذه المسرحيات يختلف فى بعض الأحيان عما هو مفهوم الآن من مضمونها الحالى المعروف فى الأذهان .

فبلوتو فى عالمه النظرى الفكرى قد خرج بالفنانين وحياتهم إلى طبقة أخرى ، متجاوزاً بهم حدود المواطنين العاديين ، وبهذا عبر عن جزء من الحقيقة ، وهى أن هدف العمل الذى فى ذهن الكاتب دائماً يظهر فى شكل مختلف بعض الشىء ، أو ليس مساوياً تماماً لما يتأثر به جمهور النظارة أو ما يستنتجه من العمل عند عرضه ، بل وأكثر من هذا، فان الكاتب الحسن النية المملوء بقضايا وأفكار معينة ، لا يستطيع حتى بينه وبين نفسه أن يخفى هدف مسرحيته الذى قد يتعارض تعارضاً تاما مع ما بداخل نفسه من أحاسيس ، أو ما هو سائد فى مجتمعه من قوانين. ومن هذا نستخلص شيئين : — الاول وهو أن عقدة الدراما أو هدفها قد يكون مفيداً نافعاً كالقوة التى تعطى للكاتب أسلوباً يضعه فى شكل

مشاهد مسرحية مليئة بالانفعالات والحركة المسرحية لتعطى تأثيراً خاصا على المسرح ، والثانى وهو أنه بعد ظهور عرض كل مسرحية وفيها ما تعنى من أفكار — ومن بينها أيضا هذه المسرحيات التى تعمد فى عرضها إلى البحث والكشف عن شيء أو عن ظاهرة معينة مرتبطة ببقاء الانسان ووجوده — فإن نظرية المسرحية تكون عادة فى قيمتها وأهميتها وجمالها .

فالفكرة المسرحية أو النظرية — فى رأيى بل وفى رأى كل كاتب درامى — شيء هام جداً ، ولكنى أعتقد أنه قد حان الوقت الآن ليقول أحد إن كتاب الدراما قد وصلوا إلى مرتبة طيبة — لا أذكرهم هنا لأنهم قد سموا وارتفعوا بكتاباتهم حتى أحدثوا انقلاباً أدبياً فى آدابهم يجعله يرتفع إلى عنان السماء — بل فى الجديد ، فقد تناولوا موضوعات نظرية واضح أنه من النادر الوصول إليها فى عالم الفلسفة أو عند مختلف العلماء مما يؤيد أنه لا توجد نظرية فلسفية معروفة إلا وقد عولجت بطريقة أدبية فى عمل أدبى أو درامى . فمثلا مسرحيات برنارد شو ذات الطابع النقدى الاجتماعى ، وكذلك إبسن وتشيكوف واستراندبرج أو يوجين أونيل ، لا نستطيع أن نقول إنها أهدت إلى هذا العالم التمجيد ، لأن الحقيقة هى أن الفكرة أو النظرية الجديدة من الصعب تعميمها أو نشرها عن طريق العمل الفنى أو الأدبى ولكنها أفادت كثيراً بالمنطوق الجديد الذى أتت عليه وظهرت به .

عندما تخرج الأفكار من هذا العالم إذن تظهر معها عملية الابتكار أو الكشف ، وبهذا سوف تكون الأسئلة التى قلنا إنها تدور فى مخيـــلة المتفرجين ذات أهمية ، ومن ثم فستقوم بخدمة قضية معينة . فكروا معى فى المسيحية ، ونظريات داروين أو فى شئ آخر مما نسميه حقاً فكرة أساسية ، نرى أن هذه الأشياء وقوانينها قد أخذت وقتاً طويلا وأشكالا كثيرة حتى استقرت فى مظاهرها الحالية المعروفة بها ، بعد أن عاصرت قروناً وملايين من الأشخاص كونوا فى فترة التمهيد أو التكوين بحوثا ونظريات واختلافات ومناقشات أدت إلى مظهرها الحالى والأخير الذى عرفت به . فمنذ اللحظة الأولى عادة تظهر النظرية الجديدة كما لو كانت مخلوقا أو مولوداً مجنونا ، ومن الطبيعى أن لكل جديد رنة ، ولكن قبل الأخذ بالجديد لابد من التعرف على معالمه ، ومعتقداته ، فلا شك أن القديم قد شرع منذ زمن قديم ، ومن ثم فجاء متصلا بالعقائد الدينية ، وهو لذلك يبدو متعلقاً بها ومرتبطاً بأسلوبها ، وبهذا وصلت العقائد والنظريات القديمة إلى مكانة من السمو يصعب معها العمل بالجديد ، فاعتراف الناس واعتقادهم بنظرية ما أو بشكل ما ، يحتم على القديم أن يصبح نظرية بعد هذا الاعتراف الإجماعى . ولهذا أوضح أن الحال فى المسرح لا يختلف فى كثير أو قليل عن ذلك ، فالجمهور لا يصدق بأن النظريات الجديدة والآراء الأدبية المختلفة التى تسود مسرحية ما إذا قوبلت بأمثال (عدم العقيدة ، عدم الثقة فى الجديد) تماما كما يستقبل

الناس نظرية علمية أو دينية جديدة . وإذا أخذنا فى المسرح بما يلازم النظرية الجديدة من وقت مطلوب لشرحها والتعرف عليها، فإن الاسلوب الدرامى يصبح مقضياً عليه ، فلا وقت لدى الجمهور للتمهيد والتحليل لآراء معينة . قد يقبل ذلك فى المسرح جمهوره من الفلاسفة والمفكرين، ولكن ليس كل جمهور المسرح هم الفلاسفة والمفكرون . فديناميكية المسرحية والعرض المسرحى لا يسمحان بأمثال هذا النوع من التمهيد والتحليل ، فشكل المناقشة فى المسرحية أشبه بعرض علمى يعتمد على التشبيهات ، ويكون متعلقا عادة بالآداب العامة والقواعد الموروثة عن التعليم والثقافة ، ويتضح ذلك فى مناقشة الكاتب لدور أو منولوج مثلا.. ومن خلال ذلك تظهر الشخصيات ونواياها وعقائدها والنظريات التى يعتنقونها أو يأخذون بها ، كما يظهر مدى إيمانهم بهذه النظريات ، هل هى حقيقية ؟ أم هى كاذبة ؟ وإذا كانت كاذبة فما هى الأسباب التى دعت إلى اعتقاد أنها كذلك ؟ .

قوة كبيرة ضخمة ، وحماس لا حد له ، وإيمان راسخ عميق لشئ ما لابد من توافره لتزحزح تأثير النظريات القديمة وجذورها المتأصلة العميقة الثابتة فى الأذهان . فالحقيقة التى لا يمكن إنكارها هى أن النظرية الجديدة إذا كانت أصيلة حقاً ، فإنها تخضع كثيراً من مجموع الشعب الذى تولد بينه ، وتتعارض مع قديم معتقداته ، وتجرح وتحقر منها سواء كانت دينية أم علمية أم مادية .

إذا لم تكن المسرحيات قد عطلت من ظهور نظريات جديدة وآراء جديدة ، إذن لظهرت ونبعت أفكار شعبية جديدة لازالت معلقة فى الهواء لا تجد لها سبيلا إلى الظهور أو الإعلان عن نفسها ، أفكار تفتح خطوطا جديدة فى عالم الإنسانية ولكنها ليست درامية بالمعنى الكامل ، وأستطيع أن أقول إن نظرية جديدة تكون معلقة فى الهواء لا يمكن تسميتها بنظرية أو عقيدة ، ولن تكون كذلك أبدا، قد تكون إحساسا أو نوعا ما من الشعور أو رغبة أو ضغطاً معيناً ، ولكنها لن تكون نظرية بأية حال من الأحوال .

ولابد ونحن فى معترك هذه الكتابة أن أسجل أنه إذا غاب عن قلب الإنسان الشك فلن تستطيع مسرحية ما أن توقظ فى نفسه هذا الشك الذى يغيب عنه أيضاً الرغبة فى العقيدة ، فالمسرحيات لا توقظ العقائد أبدا ، وأكرر أن كل هذا ينتج من شكل الدراما وقالبها ومن ديناميكيتها التى لايمكن الهروب منها ، لأن الدراما يمكن لها أن تؤثر طالما أنها فى شكل بنائى استرسالى تطورى ، وتفقد تأثيرها بمعنى كلمة الفقدان إذا انتظرت حتى يذهب النظارة إلى بيوتهم ليفكروا دون أن يضعوا لنفسهم رأياً عن قيمة المسرحية ومقدارها . فالدراما تكون متقنة وفائقة إذا عبرت عن فن الوقت الحاضر ، ولهذا كانت هناك الأشكال المختلفة والتأثيرات الصوتية المتباينة والنوايا العديدة غير المتشابهة التى تنتقل من مسرحية إلى أخرى تتبدل وتتغير. وأقولها بصراحة: إن معرفتى

وخبرتى فى الحياة لم تكن بدرجة واحدة أو بصورة واحدة فى المسرحيات المختلفة التى كتبتها ، وذلك يرجع لعنصر الوقت والزمن ، ولكن الحقيقة هى كل شىء ، وهذه الحقيقة أذكرها هنا ، وهى أن المجتمع قد تغير فى العشر السنوات الماضية تماما كما تتغير كتابتى لمسرحياتى من واحدة إلى أخرى متابعة بذلك عنصر الوقت والزمن وتطوره ، ومع هذا فهذه المسرحيات كلها تبحث فى هدف واحد ولكن بطرق معينة . تبحث فيما أسميته سابقا — (المعلق فى الهواء) تماما كما لو قال إنسان لزميله : « هذا الشىء الذى تراه كل يوم وتعتقد أو تحس به . . . . الآن أريك إياه عن كثب لتعرف حقيقته فلم يكن لديك لا الوقت ولا التفكير ولا التمييز ولا البصيرة لإدراكه وفهمه بتعقل وتفهم » .

فهذه المسرحيات وإن بدا أن لكل منها مظهراً أو شكلا يختلف عن الآخر ، إلا أننى عندما بدأت الكتابة كان هدفى وفى حسبانى وفى اعتقادى ، أن تكشف كل واحدة منها عن حقيقة من الحقائق ، وتعرى كل واحدة منها مشكلة من المشاكل الإنسانية التى حتى وقتنا هذا لم تكن مطروقة رغم وجودها .

أما عن رأيى فى الجمهور ، فهو كالجمع الغفير يحارب كل فرد فيه مع نفسه وبينه وبين نفسه ، يحارب مع مخاوفه ، وآماله ، ويوم حشره . كما يحارب مع الشىء الذى يعجب له ويفصله هو نفسه عن الانسانية الحقة فى هذه الحياة . وفى هذا النطاق العريض تجد المسرحية متنفساً لها لتكشف

له عن نفسه من داخلها ، مراعية أن تصل بهدفها الحقيقي إلى الـكمال ، ألا وهو أن تقربه بجرأة إلى الحقيقة وتفتح عينيه على هذه الحقيقة .

لذلك أعتبر المسرح عملا جدياً وأحترمه ، ذلك لأنه يعكس وبأمانة مايقوم به إنسان نحو إنسان آخر يريد أن يحرره من وحدته .

* * *

مسرحية وفاة قومسيونجى . .

الصورة الأولى التى ولدت فى رأسى فجأة عن مسرحية Death of a salesman كان لها وجه كبير ذو شـكل ضخم مثل (آرش) فتحة مقدمة المسرح ، هكذا ظهرت أمامى الصورة ثم تفتحت بعد ذلك كما لو شقت رأس إنسان لأرى ما فيها وما بداخلها ، أصارحكم أننى حددت أول اسم للمسرحية ليـكون « ما بداخل رأسه » The inside of his head. ولدت المسرحية فى ظروف كنت فيها حسن المزاج ، بحثت فى داخل الرأس فلم أجد إلا متناقضات ومتباينات ، وكانت الصورة على تمام النقيض مما فعلته فى مسرحيتى السابقة « الكل أولادى all my sons » فتخيلات القومسيونجى منذ أول المسرحية تصور وتعرض أن لا شئ فى الحياة يستطرد أو يتبع ، بل كل شئ فى وقت واحد وفى مجموعة واحدة ووحدة واحدة يكون بداخلنا . لا يوجد ماض للناس يمكن استدعاؤه أو تذكره أو العودة به إلى مرحلة الانتعاش . إلى الحاضر ، ولـكن

الإنسان فى كل لحظة فى ماضيه وحاضره ليس إلا كالشىء .. الشىء الذى يستطيع معه الانسان أن يلحظ ماضيه ويشتتّه ومن ثم يستطيع أن ينفعل به . بهذه الطريقة أردت أن أشكل مسرحيتى « وفاة قومسيونجى » التى تكون من نفسها أسلوباً جديداً فى الأدب ، إذ تسير منتظمة ومتطورة بمعنى الكلمة موضحة خط سير البائع ويلى لومان .

وحينما أقول: أردت ، فهذا يعنى أننى استطعت أن أصور ما أحسست به نحو هذه الفكرة ، فلكل شكل درامى تصرفات شخصية تتطلب طريقة معينة لتصل إلى أحاسيسنا كمتفرجين ، عن طريق رمزيات معينة معروفة بمساعدتها يمكن فهم هدف المسرحية . هذه الطريقة وهذا الشكل هل هو مناسب أم غير مناسب ؟ ذلك ما يقرره الكاتب ليقيس مدى ظهور إطار المسرحية فى هذا الشكل ومدى وضوحها ومدى شحوبها وتخلخلها حتى يظهر من خلالها المقصود من الكتابة .

أردت أن أتكلم عن القومسيونجى كما تخيلته وكما وضحت صورته فى ذهنى، وفى نفس الوقت لم أرد أن أتخلى كلية عن إحساساتى بالصور ة أو عن تأثيراتها علىّ أو عن متتابعاتها الدرامية فى المسرحية . لم يكن المطلوب للمسرحية هنا ازدياد الشد أو توتره ، كما لم يكن مطلوبا خط الارتفاع الدرامى للأحداث ، ولم تكن أيضاً اللحظات والانتظارات المثيرة ، ولكنه كان خيطاً رقيقاً ونغمة هادئة يمثلان عائقاً ما فى أول المسرحية ،

وكانت خطة المسرحية الحربية أو العسكرية (كما كانت فى «الكل أولادى») هى أن يراها كل واحد وبكل وضوح وهى بمظهر يمثل « عدم التنظيم وفوضى التنسيق فى الحياة » حتى فى أقل ظواهرها ، فالارتجال يسود كل شىء ويكسو كل شىء لباساً من عدم الترتيب الإنسانى ، كما أحببت أيضاً أن أصور كل القصة فى المسرحية ، وكذلك كل الادوار بدون توقف أو انقطاع وبأية صورة كلامية أخرى فى شكل بريق نور واحد يأتى فجأة . وعلى ضوء ما شاهدت المسرحية الآن فإن شكل الاعتراف الذى أخذته يوافقها تماماً ، كذلك أيضاً نغم حوارها الذى يتحدث مرة عما حدث بالأمس ، وفجأة يقفز إلى عشرين سنة إلى الوراء بل أحياناً إلى أكثر قدماً ، ينحدر وينغمس ليعود بعد ذلك من جديد متجهاً ثانية إلى الوقت الحاضر ، لا يحدث هذا مرة واحدة بل عدة مرات ، بل هو يخاطر ويتأرجح فى الحاضر أيضاً . ومن هذا يتضح أن الشىء الذى كان غامضاً فى « الكل أولادى » وكان يتطلب التبرير والتأكيد بين صلة الماضى بالحاضر — لأنه بهذا التأكيد فقط توضح المسرحية وخطوطها المتشابكة بعضها بالبعض ، ومن ثم تتتابع الأحداث الأخرى وذلك نظراً لغموض العلاقة بين المرحلتين — نجده هنا فى مسرحية اليوم (وفاة قومسيونجى) ليس فى حاجة إلى تأكيد أو تبرير أو توضيح ، فكل مشاهد يعرف ويحس بما أريده وأعنيه ، فقط كان يجب أن يقتبس كل شىء فى الذاكرة ، وهذا أيضاً افترضته من أن كل واحد منا يعرف

-ويلى لومان . يجوز أننى لم أر كل شىء واضحاً أمام عينى ولكنى كنت على يقين من النصر والوصول لما أردته .

كان يقف منتظراً فى الخلف شيئا هاما ، عملية الكشف والفضح بدون حل للمسرحية ، وكان علىّ أن أحمل عبء الخطوط غير المتصلة وغير المنسجمة فى المسرحية طالما أصبحت هناك رواية ، وهدف ، ولوحات ، وحوادث ، ورموز وتشبيهات ، وأنغام وأشياء معروفة سردتها سرداً لجمهور النظارة . وأستطيع أن أقول إن المسرحية كما أحسسناها وكما ظهرت بشكلها المعروف فى بدائيتها وسذاجتها وبراءتها الطبيعية ، قد وصلت إلى التأثير المطلوب منها توليده ، وعلى هذه الفكرة والعقيدة والنظرية بنيتها دراميا وهو أن يقف الجمهور وجهاً لوجه أمام نظرياته القديمة ليقول : « نحن طينة واحدة فى التساوى » ، ولو حاولت أن أستخلص هذا التأثير بالكلمات لا عن طريق الإحساس الذى يتولد من داخل المتفرجين ، إذن لما كانت أسئلتهم هى (إذن ماذا سيحدث بعد ذلك ؟ ولماذا ؟) ولكنها كانت ستكون (يا ربى هذا طبيعى) .

لا شك أن من أهداف العمل الفنى كدرامة مسرحية أن يخدم الحقيقة ، ولذلك وجب أن يحوى نظريات وحقائق تشبه نظريات المحامى فى دفاعه عن شخص ما ، شأنه فى ذلك شأن نظريات وكيل النيابة المحقق التى يمتلىء بها دفاعه . وعلى ذلك ففى العمل الدرامى يجب أن يقوم

الاتصال والترابط بين الشخصيات وبين القانون . عكس ذلك أردته في (الكل أولادى) . كان هناك كشف وتعرية بل إعلان ونشر لشكل معين ، وهنا في (وفاة قومسيونجى) نرى العامل الأساسى في الظهور ينحدر وينجرف تجاه تيار معين ، تيار التحريض والهياج حتى تظهر الصورة كما هى : « قوة غير الطبيعية فجة غير ناضجة مفتوحة بصراحة أمام العالمين» . إن ويلى لومان لا يشعر الناس فقط أو يجعلهم يظنون أن قوته وقوة احتماله قد وصلتا إلى نهاية طريقهما ، ولكنه لا يستطيع أيضاً أن يتحمل اعتذاراته واستسماحاته التى لا تنقطع ، فهو منذ أول ظهوره في المسرحية لا يكاد تمضى خمس دقائق حتى يقول كل هذا ، لا يأتى هذا بالتدريج في المسرحية ليصل إلى الصراع المميت الذى ينفجر بينه وبين ولده ، ولا يأتى أيضاً نقطة بعد نقطة حتى ليغطى السلام المصطنع في هذا العالم المر ، ولكنه كما قلت بكل صراحة وبكل قوة يدخل قاطعاً وبشدة في الصراع .

وعلى ذلك نرى المشكلة الأخيرة في المسرحية التى تنتهى بها حوادث وفاة قومسيونجى تظهر فوراً في أول المسرحية ويبقى موضوعها وأطرافها في كل لحظة من اللحظات . ففى المشهد الأول توجد مادة وخامة درامية للأحداث يمكن ملء مسرحية أخرى بهـا ، ولكى أوضح هنا وألفت النظر إلى أن هذه المسرحية كتبها فنان ولكنى أردت دون فن ألا يكون فيها أية خطة ، ولم أرغب في أن أؤجل شيئاً مما كشفته وفضحته الحياة ، واضطررت أن أضع أشياء قبل أشياء عند الترتيب .

العادى لتسلسل المشاهد ، وبكل جرأة وبحرية استطعت السماح بل التغيير فى هذه الأفكار المتعارضة التى تربط وحدة تصرفات الأشخاص الذين يخدمون الحق فى المسرحية حتى لا تتعارض مع التصرفات والمواقف الاخرى التى من عادتها حماية الشخصيات من الانفجار وتثبيط قواهم وهممهم . هكذا بدأت المسرحية. وكنت على يقين من شىء واحد ، وهو أن ويلى لومان سيهرب إلى الدمار وإلى الفناء ولكن من أى طريق سوف يهرب مسرعا خطاه ؟ ولكن لم أعر هذا الأمر اهتماما ، ولم أنشغل به حتى لحظة وصوله لحافة الهاوية . كنت أعرف تماما أننى كلما ازددت فى تصويرى واقتباسى لذكرياته كلما قرب من قتل نفسه والقضاء عليها . على هذا سار البناء المسرحى .. إنه أرغم نفسه بنفسه على التذكر ، نبش عن الذكريات فى مخيلته ، هذه الذكريات التى كانت أشبه بجذور منسوجة ليس لها من بداية وليس لها من نهاية . ولهذا كان ترتيب الأحداث وطبيعة شكلها ينعكسان فى صورة واحدة أيضا ذات إطار واحد : حياة ويلى لومان بأسلوب تفكيره فى الوقت الحاضر . لقد كان ويلى إنساناً غير عادى ، إنساناً كالناس الذين نقابلهم عادة وكثيراً فى مترو تحت الأرض *

---

* يقصد المؤلف عربات المترو التى تجتاز الأحياء الأمريكية والتى تسير فى شبكة مواصلات ثابتة ، والمقصود التعبير عنه هنا هو الظلام الذى يسود طريق المترو وسرعة سيره الفائقة وما ينعكس على ركابه من إحساس يجعلهم يستسلمون للتفكير والتحدث إلى أنفسهم بينهم وبين أنفسهم)

فسواء الذين كانوا ذاهبين إلى منازلهم أو مكاتبهم يكلمون أنفسهم ، مع أنهم وجهاء ذوو ملابس جديدة يستطيعون أن يتأقلموا ويكيفوا أنفسهم فى الجو الذى يعيشون فيه ، ولذلك فهم لا يستطيعون التراجع عن هذه الصور الاجتماعية التقليدية التى يحيونها ، كما لا يستطيعون خلع الورنيش أو طبقة الطلاء الزهيد التى تصبغ أخلاق مجتمعهم وتصبغهم هم أيضا ، ولهذا أيضاً يمكن أن نقول إنهم ينقسمون وينفصلون إلى نظريتين معقولتين فى التفكير ، وأن النظريتين عادة ما ترتطمان ببعض ، فمثلا عند مقابلة Willy مع ولده هابى Happy ، وبالذات عند ما يتذكر ويلى شيئاً عن ولده نرى الأب يثور على هابى ، مع أن هابى فى الوقت نفسه يحاول بكل جهده أن يظهر حسن نيته لأبيه ليكسب رضاه كسباً تاما ، يمر خلال هذه اللحظة الفظيعة عند ما يأتى صوت ماضيه ليس مدوياً من الماضى ، ولكنه يدوى وكأنه فى الحاضر .

هذه الطريقة وهذا الشكل الذى يروى القصة لاشك أنه شكل غنى تماما كويلى لومان نفسه ، وشبيه له فى طبيعته الفجائية وليونته ورخامته الغنائية (القيثارية النشيدية) ، وفوق هذا فان تكرار هذه الطريقة مؤخراً فى المسرحية قد غرقت وأتت بالخيبة عليها (على طريقة التراخى نفسها عند ويلى) بسبب خاصية هذا الشكل ، فعلى ما أعتقد لا يمكن تكوين الشخصية تبعاً لهذا الشكل إذ هى لا تعكس التركيب أو البناء

النفسى، ولذلك لم أستعمل هذه الطريقة بعد ذلك فعلى ما أفهم وأعتقد ، بشخصية مكتملة أو حتى بشخصية منكسرة يؤثر ذلك بطريقة كاذبة مزورة ، إذا ما أراد شخص ما أن يمزج بين الماضى والحاضر من أفكاره وذكرياته فى إطار مفتوح بهذه الطريقة . فطبيعة الناس أنهم ينسون ماضيهم ، هذا أمر طبيعى ، ولذلك كان من الواضح أنه من الصعب تصوير علاقة مفهومة بين الناس على أساس الماضى والحاضر . فنحن ضمن مؤلفين ينسون أو يتجاوزون عن أفكار الماضى ومواده بكل سهولة وبهذا تضعف الصورة الخلفية بماضيها ولحظاتها وينطفىء لمعانها وبريقها بل إنه لا يظهر أحيانا .

فى هذه المسرحية لا توجد لحظات للخلف أو للماضى ولكن يوجد الماضى بنفسه والحاضر بنفسه ، الماضى والحاضر بوحدة الوقت المثيرة بينهما وهذا يمكن هنا فقط لأن ويلى لومان فى هذا الالتواء الجرىء المتهالك يريد أن يحقق ويبرر حياته وبذلك قضى على الخط الفاصل زمنيا بين الماضى والحاضر .

هذا هو الصراع الحقيقى للمسرحية ، كتبوا كثيراً وتكلموا كثيراً عن ويلى لومان . ماذا تريد فى الحقيقة أن تقول مسرحية «وفاة قومسيونجى» سواء ما هو متعلق منها بناحية المجتمع أو ما هو متعلق بأصول علم النفس؟ فمثلا قالت عنها جريدة الحد الأيمن فى أحد أعدادها: «إنها قذيفة حوادث

مرجأة أو مسوفة متخذة وضعها بطريقة فنية مفهومة تحت المجتمع الأمريكى ومبناه الشامخ ، بينما قالت عنها الديلى ووركر إنها — حسب رأى كاتبها — عين الانحطاط والسفالة بمعنى كلمتيهما . . أما فى أسبانيا الكاثوليكية فقد لاقت المسرحية نجاحاً كبيراً ولا زالت تمثل حتى الآن شأنها شأن المسرحية الجديدة هناك وما تلاقيه من رواج فى هذا البلد ، بينما لم تمثل حتى الآن فى الاتحاد السوفيتى(١) كما أن المسرحية من وقت لآخر تعرض فى بلاد الجمهوريات الشعبية (٢) على عقيدة ونظرية من أين وبأية قوة تأتى الريح ، وفى الصحافة الأسبانية حيث تتحكم الكاثوليكية نراها وقد احترمت المسرحية وقدرتها كما قدرت أحكامها ودلائلها ، وفى أمريكا قبل أن يصطدموا بالمسرحية على غير هدى وبطيش ، قائلين إنها مسرحية دعاية للمبدأ الشيوعى ، مثلها اثنان من أكبر المصانع هناك ثم حددوا لعرضها اجتماعاً على هيئة كونجرس حضره كل القومسيونجية فى المدن الأمريكية ، ثم طافت المسرحية على هيئة رحلات فى بعض المدن مما دعا هيئة المحاربين الكاثوليك وهيئة الليجو الأمريكية إلى التفتح الذهنى لعملية الملاحظة وعمليات الإضراب ، وفى لندن لم تحظ المسرحية بنجاح كبير ، أما فى النرويج ففى الدائرة القطبية وفى الريف حاول بعض صائدى السمك والملاحين المساكين الذين

---

(١) منذ ذلك التاريخ مثلت أكثر من مرة فى الاتحاد السوفيتى بنجاح كبير على مسرح بوشكين بمدينة ليننجراد .

(٢) يقصد المؤلف دول المعسكر الشيوعى .

يحاولون ربط أنفسهم بالثقافة الأوربية ويعملون على إيجاد الصلة بالمدنية والحضارة - وذلك عن طريق سماعهم للراديو من إحدى السفن الحكومية - حاولوا أن يشاهدوا المسرحية أو الاستمتاع بها فقد اعتقدوا أنها تمثل شعائر وعقائد أو احتفالات دينية وتمجيدات ، وفى إحدى تنظيمات القومسيونجية شرع حقيقة فى عمل حماية ودفاعات ، فقد اجتمع المجلس الوطنى للمديرين التجاريين واشتكى من أن مسرحيتى تسبب لهم إزعاجاً ومصائب .

وعندما أعد الفيلم عن المسرحية خاف الاستديو المنتج للفيلم فقرر أن يقدم قبل عرض الفيلم فيلماً قصيراً ، كان الفيلم القصير يسجل بعض الأعمال التى كانوا يودون أن يظهروا فيها حادثة ويلى لومان على أنها قد انفصلت بالتمام ، كان البيع مهما من الناحية الاقتصادية ، حياة القومسيونجية فى الحقيقة هادئة جداً ، وكانت خدعة الفيلم القصير هذا هو الفيلم الكبير الذى تكلف إنتاجه أكثر من مليون دولار . . هراء رخيص وبهيمية لأن يعرضوا قبله الفيلم القصير ، وعلى هذه الصورة المزورة . إن الخوف يجعل الناس يفكرون فى أشياء غريبة وسخيفة حقاً .

تكونت المسرحية من مشاهد عدة (لوحات) إطارها البيت الصغير الخاص بويلى لومان يحوطه وفى مستواه بيوت كثيرة ارتفعت من الشارع (يلاحظ نظام البيوت الامريكية) الملىء أحياناً بضجة وضوضاء ولعب الأطفال ، وبعد ذلك يخلو الشارع ويهدأ ويسكت بانصرافهم إلى

بيوتهم ، وأخيراً يبقى فى البيت قوم غرباء لا يعرفون عن البيت أو مصيره شيئاً ، إنهم ويلى وولداه اللذان استسلموا للنوم كالظافر بشيء ولا يدرون من مصيرهم أو مستقبلهم شيئاً . . . الآن البيت هادئ وهؤلاء كالغرباء فى أسرتهم نائمون .

ومع التغيير الزمنى فى اللوحات تبدأ المسرحية فى الصعود من أحد أيام العطلة الاسبوعية (الأحد) بعد الظهر حينما يقومون بغسل وتلميع العربة الملاكى . . أين ذهبت العربة منذ ذلك الوقت ؟ وأين اختفت جلود الغزال التى غسلها ونشرها ويلى لتجف بعناية ؟ إلى أين ذهبت يا ترى ؟ وأخيراً مناقشات معوجة ، وعلامات استغراب ، متضادات ، وصغائر ، ومقاومات ، وقرارات ، وبعد ذلك انفجار ، خطوات للإمام وأخرى للخلف ، وانتظارات ونتائج طفيفة لا يمكن الاعتماد عليها .. أين ذهبت واختفت جلود الغزال ؟ والآن قد امتلأ المطبخ بالغرباء الذين لا يفهمون ما تقصه عليهم جدران هذه الحوائط التى تحتويهم . حينما تظهر هذه اللوحة يتضح كم من صديق مات واندثر ، وهنا غرباء يجلسون فى عرش القوة وكرسيها ، غرباء فى المجتمع وعن مناصبه الادارية الكبيرة لا يعرفون ولا يعترفون بالنجاح أو الفضائل الممتازة والجد ، يقول ويلى لنفسه : هذه اللوحة حيث عرش القوة ملىء بأناس لا يعترفون بنجاحك بل لا يعرفون فضائلك الممتازة ، هذه اللوحة التى تبرز لك ولدك قاسياً صعباً لا يقدر الأمور بل يقع فى تفكيره الخاطىء .. لا يخفف من مشاكل

أبيه وعبراته التى لا مفر من كتمانها وحفظها فى السريرة ، لقد ماتت الفضيلة والحكمة ، لا يعرف هذا الولد أنك من أجله عشت ومن أجله بكيت وانتحبت . هذه هى لوحة القوة والعنف التى يظهر فيها الحب (حب الابن لأبيه) وقد تغير إلى شىء آخر ، ولكن لم يذهب بعيداً بعد تغييره ، إنه ما زال هنا فى الحجرة .. آه لو يلقاه أحد قبل أن يتسرب بعيداً . هــذه هى لوحة الغرباء أو لوحة الذين فصلوا عن بعضهم بإحساساتهم ليصبحوا غرباء يحسبون ويعدون لبعضهم الأخطاء . وخلف هذا وذاك قد تكون هناك صورة الرغبة والشهوة ، قوية كما لو كانت الجوع أو العطش أو حتى البهيمية والجنسية ، هذه الرغبة التى تبقى على الأقل علامة أصبع من أيدينا ينغرس أو ينطبع على شىء فى هذا العالم .. الرغبة فى البقاء ، هذه الرغبة تتمسك بها على هذا النحو لنصبح عبيداً لها وتجعلنا كمن يحفر اسمه ويثبته على لوح ثلج فى إحدى ليالى شهر يوليو الحارة ، لن تبقى الأسماء فستسيل وتتحلل ولا يبقى منها شىء . هكذا بحثت عن الخطوط والوصلات الدراميــــة فى اللوحة بأن فصلت الخطوط التى لا علاقة لها بعضها بالبعض ، فالشخص الذى يعيش مندمجاً فى تصوراته يعتقد أن أحداً لن يمسه ، وفى الدقيقة الأخيرة يفطن أنه لقى الحب الذى كان لا يزال مختبئاً فى حجرته فى مكان ما ، المشكلة أنه لم يعرفه قبل ذلك .

ثم لوحة الانتحار أو لوحة قتل النفس كما يسمونها ، التى تختلط فيها

المحركات والدوافع حتى ليصعب بل ويستحيل معها البحث عن السبب حتى يمكن الإمساك بطرف التتابع .. كان فيها انتقام ، وكانت هناك تقوى الحب الكبير ، وكان هناك أيضاً إحساس بالامتلاء وإحساس بالنصر ، إحساس بالامتلاء لهؤلاء الذين يعيشون من أجل الثروة والحظ ، وإحساس بالنصر للذين سيعيشون ليحرروا البعض من الفقر والفاقة ، وعندما تسدل الستار يظهر نور السلام وصورته ، هذا السلام الذى اعتصر بين حربين والذى يهدى الحلول للحياة ليجعل الثقة تعود إليها لمن هم عليها .

وفى كل وقت طوال المسرحية وفى نهايتها تتضح صورة الرجل المنطوى المنزوى ضمن هؤلاء الغرباء تملأ هذا العالم .. عالم ويلى ، هذا العالم الذى ليس هو بيته ، كما أنه ليس واضحاً مفتوح المعالم كميدان الحرب ، بل هو تماما كوكب العهود وفعل الوعود الذى يؤدى فقط إلى تفكير فظيع مر ، هو . . . رعب من السقوط فى هذه الحياة . وهكذا تأتى صورة إنسان حياته تتأرجح بين يديه كما لو كانت صخرا ، تقول زوجته عند قبره فى نهاية المسرحية: «إن الحياة دائماً كانت بين يديه بطريقة رائعة» .. وأنا عند ما وصلت إلى هذا التعبير فى الكتابة قهقهت عالياً جدا قهقهة الفنان الشيطانية ، فحسبى أن فى هذا السطر يكمن كل شىء فى المسرحية ، زوجته تقول ذلك .. هذه السيدة التى شكلها هو وكونها . قد تكون هى لم تفكر فيه كثيرا ، ولم تعتقد بما كان يعتقد لأنها كانت تعرف أن الدرجة هى القوة والجبروت وأن هذه الأشياء هى الحقيقة ..

كلا .. لقد حسبت أن المواكب والحفلات والعهود والوعود التى تخرج من ناطحات السحاب القريبة من السماء هى مواكب حقيقية وأنها من نجوم حقيقية .

لقد كونت البناء الدرامى فى المسرحية من لوحات منتظمة ومتتالية متعاقبة تماما كما لو كان ويلى لومان عين المسرحية وبطلها يقلبها فى رأسه بلا هوادة ودون توقف يوزع ويبعثر أضواءها وخطوطها الفكرية فى كل اتجاه ليفاجىء الضوء مرآه البحور أيضا باحثاً فى العميق وفى البعيد وفى ابياس من الضباب الكثيف ، أردت أن أوضح وأبرهن عن الحقيقة الأولى للقصة وهى أنه مهما ذهب ويلى ومهما اتجه إلى أكثر من طريق فإن أبطال المسرحية يحسون أن هذه هى مسرحيتهم وهـذه هى حياتهم والقصة تتحدث عنهم . ومع هذا الخط التفكيرى لويلى يتأرجح خطان هامان ، الأول خلف الثانى أو بمعنى أصح هو مختف خلفه فى المؤخرة ليظهر فى الوقت المناسب ، الماضى ممزوج ومجدول بالحاضر ويتطور فيه ، أحياناً يختنق بشدة وأخيراً ومرة واحدة يصطدمان بالواقع وبالحقيقة حينما نرى الوجه الصحيح .

حاولت جهدى فى كتابة هذه المسرحية أن أقدم مسرحية تكشف عن حق وعن حقيقة وجه الحياة الطبيعى مجرداً من كل شىء ، أردت أن تكون الظواهر المختلفة التى تبرز تماماً كما هى فى الحياة حيث المجتمع هو الغموض وهو القوى المعتادة ، ولذلك فهذه الظواهر تكون فى الانسان

كما هى فى مجتمعه وأحوال معيشته شأنها فى ذلك شأن السمك فى البحر ، وفى البحر مع السمك ، موطن ولادة ، وبكاء ، ووعود وعهود . فقط أردت وباعتدال أن أبرز الظواهر الطبيعية فى مجتمع يعرف فيه كل رجل أعمال ورجل صفقات ماذا يحدث له بداخله وعن ماذا يتكلم هو دائماً : « الاستقرار وعدم الاستقرار » ، ويحدث ذلك بأحد أمرين ، إما أن نتحدث عنهم بكثرة على خشبة المسرح لنستعرض مشاكلهم ، وإما أن نبحث فيهم عن مشكلة فلسفية لحياتهم تصلح عملا ضخما لمسرحية . هذه الفلسفة التى نجدها هنا فى المسرحية ، رجل يبلغ به الكبر أو يصبح مسنا فماذا يفعلون به ؟ يخرجونه من وظيفته ليستريح على الرف . . ها ها ها . . ماذا يستطيعون أن يفعلوا له ؟ طبعاً هو بحالته هذه لا يستطيع أن يؤدى وظيفته على الوجه الأكمل . أرت أن أبين — بل أمدح — ذهن القومسيونجى وطبيعته وحكمته وإخلاصه الذى يتجه نحو شخص آخر (المدير) يتجه نحو هذه الشخصية التى تجنى المال من عرق القومسيونجى ، هذه الشخصية التى تعرف تماماً أن فى مهنة البائع المتوقفة على المظهر الخارجى له وثرثرة الكلام لها أثرها ونجاحها فى تصريف البضائع المختلفة ، ومعها أيضا بقاء مراكزهم الإدارية كمديرين .

فى أمثال هذا تبحث المسرحية بكلماتها ، تلقى بها المجتمع فى معتركه وبين قواعده المخجلة فليس بهذه الطريقة يجب أن يعامل رجال الأعمال بل ليس بهذه الطريقة يجب أن يعامل إنسان . إن لكل فى الحياة لضماناً ،

وعن البائعين المتجولين فأنا شخصياً أقدر جهودهم وفنونهم وألعابهم وذهنياتهم ونظرياتهم في هذا الصدد .

دائماً أحسست بالبسالة والاقدام بين أنفاس المسرحية ، ولم أصدق أبداً هذه التهمة الأكاديمية الفلسفية التي ظهرت في السنوات الأخيرة والتي تبدو في شخصية ويلي من أنه ينقصه الظهور . . الظهور للمجتمع بلحمه وشحمه كشخصية بطولية .. لم أفهم هذه القواعد الغريبة في المجتمع التي تشبه قواعد الكلاسيكية الاغريقية وعصر نهضة إليزابيث في انجلترا حيث لا أمان ولا مستقبل ولا اطمئنان ولا من يد حاكمة تمتد، وأمثال هذه الظواهر التي لا تظهر بين أعمدة دلفي ولكنها تظهر بين شعلة لمبة الجاز ووهجها الأزرق ، كيف يستطيعون أن يخدعوا الدموع السائلة على الخدود من العيون في أمثال هذه التراجيديا ؟ .

لم أرد أن أكتب تراجيديا في هذه المسرحية ، فقط حاولت أن أشير إلى الحقيقة حسب ما رأيتها ، ووضعت فيها أيضاً بعض المساعدات التي كتبتها من أجل المسرحية ومن أجل الحقيقة لتكون تراجيديا كاذبة مزورة تحوي بعض الأفكار التي تسوق إلى طريق خاطيء ، بل وفي بعض الحالات تبعث على الضحك من مأساتها ومن أنها تبحث على هذا المستوى في قطاع من الناس .

بعد أن تحدث أرسطو عن السقوط الدرامي من الارتفاع إلى الانخفاض يوضح أن أمثال هذه الشخصيات في وفاة قومسيونجي لا يمكن

أن يكونوا أبطالا دراميين من ناحية ملء أدوارهم وأسلوب تكوينها . ولكن عشرات المئات من السنين قد انقضت الآن على وفاة أرسطو. واليوم لا يمكن بأية حال أن نخضع وأن ننزل على ركبتينا أمام قواعده ونظرياته الشعرية فى غمام ، كما نعجب بنظريات أقليدس الهندسية التى أدت إلى قواعد جديدة — فمثلا لو كنت مريضاً — حتى ولو كانت النظريات القديمة عظيمة . . فمن المستحسن أن يحضر فى ذهنى أن أفحص نفسى بنفسى حسب نظريات جديدة . . الأعمال تتغير وهناك حدود أيضاً للعباقرة ، حدود يمليها الوقت ويشكلها الزمن وطبيعة الحياة والمجتمع والظروف . وبالنسبة لقواعد أرسطو أستطيع أن أضرب بها عرض الحائط بالمنطقية والمعقولية الجديدة ، فأرسطو عاش فى مجتمع العبودية . أما الآن فحسب ظروف وقواعد المجتمع العبودى لا يمكن للغالبية العظمى من الشعب أن تقبل هذه القواعد وملابساتها وظروفها ، فطبيعى جداً أن الدراما تأخذ نفس الشكل ونفس الصورة ، فهى إذن والحالة هذه تختلف فى شكلها وتكوينها الدرامى عن الدراما فى عهد أرسطو القديم ، وبذلك يمكن تخيلها على منطوق آخر شأنها فى ذلك شأن الأشياء الأخرى التى تتجه وتستدير نحو الطبقات العليا من المجتمع . فإنسانية الشخص وقدره ودرجته وعظمته واحترامه يمكن بكل حق أن تتجسس عليها فى المسرح الحديث اليوم ، وحينما أقول قدر الإنسان أعنى قدره الذى لا يمكن معه الخطأ فى تقديره ، فما ذكرناه عن البطل وعن حياته وعن فرصه فيها من محسوسات مادية وغيرها لا يؤثر إلا بالخير فى دوره .

التمثيلي وبنائه . ومن وجهة نظرى أن درجة الشخص أو قدره لا يعنى إلا انعكاس ما يدور بمجتمعه عليه ولا يبرز إلا الخطوط والاتصالات التى تربطه بمجتمع معين . فمثلا لو شاهدنا ممثلا على خشبة المسرح يشترك فى أعمال حقيرة غير مرضية ثم نعرف بعد ذلك فجأة أنه ليس إلا رئيس الولايات المتحدة الامريكية إذن فستكون حوادثه وأعماله عميقة الأثر فى نفوسنا وذات أهمية عما لو كانت هذه الأعمال قد صدرت من أحد العطارين مثلا . . هذه هى الحقيقة ،ومع ذلك فإن قدر بطولته لايتصل كلية بدرجته التى تكون عند العطار مثلا موضوع مأساة قد يتصل بشخص الله (سبحانه وتعالى) . من هذا نجد أن أشياء أخرى وأسئلة كثيرة تدخل نطاق الموضوع وكذلك حلول كثيرة تحددها ظروف الإنسانية ومعاييرها وخطوط الحياة ومقاييسها وكما تقول : « يجب أن يكون العالم بيتنا ولا يكون ميدان قتال ، أو غمام ضباب ترقص خلف كثافته أشباح عارية تطارد بعضها البعض » .

لهذا كانت «وفاة قومسيونجى» مسرحية دقيقة حساسة ليس من السهل تنسيقها ووضع الإطار اللائق بطرازها الإنسانى ، فلم يحدث مثلا أن قطع أحد المتفرجين العرض أو قاطع الحوار ليظهر عن طريق المنطق أو ليؤكد عن طريق المناقشة أن ما يحدث هذا أشياء جدية ، أو أن ما تبحث فيه المسرحية أشياء بالغة الأهمية تضعضع من عقيدته وتلقى بها إلى الفناء .

لو كانت المسرحية ضعيفة مثلا أو أضعف مما هي عليه الآن إذن لأعجبت بعضاً من النقاد بل طبقة خاصة منهم على ما أعتقد .

لم يكن هدفي أن تكون المسرحية مجرد أحداث أو شكل مسرحية ، ولم يكن قصدي أن أفتح طريقاً أمام الكاتب المسرحي ليوسع الدائرة برأيه وفكره فيما يكتبه وليحط ويخرج الكثير ، ولكن ما قصدته — وقد ظهر على المسرح — تعرية واضحة متعاقبة ومتصلة تفضح الاستمرار والبقاء والشكل الأخلاقي الذي يظهر به هذا المجتمع ، وفوق كل هذا وذاك فهو يمحو كل أثر للقوانين القديمة العتيقة التي أعلنت باسم الله شأنها في ذلك شأن الأصنام المعبودة . بهذا أوضح سر المسرحية ، لا أرغب في دلائل وتعريفات فافهموا المسرحية ولا داعي لإثبات أنها مسرحية حقيقية (عين التراجيديا) ، كل همي وواجبي أن أشير إلى الحقيقة المؤرخة التي يجب ألا تغيب عن أذهانكم عند كل مناقشة وهي أن مظهر الدرجة والتقييم قد تغير في المجتمع الجديد عما كان عليه في المجتمع القديم ، تغير على مر السنين عن الماضي البعيد حتى الحاضر الحالي . وبهذه الحقيقة أستطيع أن أؤكد أن معالمه هي المناقشة الحرة التي تستطيع بها أن تلمس كل فكرة وتحطم كل رأي قديم .

هناك شيئان : (الأول) ما هو إلا انعكاس لقوة الانفعال ، ليس لهذا أثر في المسرحية أو أي تأثير سواء بحثت المسرحية في موضوع ملء

بالبهارات أو فى شخص رئيس الولايات المتحدة الأمريكية ، إذ المهم أن يكون البطل قد مهد لنفسه ولأسلوبه من ناحية تحمله للأعباء ، لا فرق تماماً بين أن يسقط البطل من القمة أو أن يسقط من ارتفاع بسيط فالمهم هنا أن تحدد قيمة سقوطه وأسبابها ، هل سقط وهوى وهو فى تمام وعيه ؟ أم أن طبيعة الأحداث فى مجتمعه هى التى أسقطته ؟ أم أنه كان يفكر أو يتذكر شيئاً معيناً سبب له هذا السقوط ؟ أم هو قانون مجهول غير معروف من القوانين التى تحتجب وتتوارى قواها خلف السحب هو الذى أدى به إلى هذا السقوط ؟ أم هو فخره بنفسه الذى سبب له ذلك؟ وفى هذا أعتقد أن الجاذبية الكامنة فى التراجيديا هى أننا يجب أن ننظر بجرأة إلى حقيقة الموت إذا أردنا أن نقوى من أنفسنا فى الحياة ، ويجب أيضاً أن نقتنع بما تقدمه هذه الحياة من اختلافات وألوان خلف نظريات التراجيديا مما يصعب معه فى تعبير واحد التفسير عن مضمون الدراما .

(والثانى) : هو ظاهرة ثانية من المستحسن أن نطرقها على طريق البحث، هذه الظاهرة هى « النصر الدرامى » الذى يرتبط عادة برباط قوى مع تؤدة البطل وحنكته وتعقله . لا معنى لكلمة النصر وحدها إذا حددت أن الانتصار هو أن يسبب البطل أشياء معينة تجلب السعادة مثلا كأن يضحى بنفسه من أجل مشكلة معينة أو قضية ما أو أن يحزن ويبتئس للموت دون أن يقدم نفسه ضحية من أجل أحد مثلا ، فالقاعدة هنا تبدأ من أن موت إنسان شىء مفزع ، ويجب أن يكون كذلك ، فمن الطبيعى

أن حدثاً مثل الوفاة لا يأتى بسعادة على الإطلاق لأى شخص كان . ولكن سبل الموت وطرقه واختلافها وتنوعها هى التى تحدد وفاة الإنسان من وفاة الحيوان ، هذا الفرق بين الطريقتين على ما أعتقد يؤيد فى المجتمع أن طبيعة الوفاة تؤكد بقاء الروح والأبدية أيضاً فى الآخرة .

فى مجتمع عالمى متنور قد يمكن بصعوبة الأخذ بهذه النظريات ، ولكن المشكلة أيضاً لا زالت قائمة تبحث عما هى الطريقة الحسنة للموت وللحياة أيضاً ، لازالت المناقشات حول هذه الأسئلة غامضة وغير مفيدة أو مقنعة .

فعندما قربت روح ويلى لومان من نهايتها ، لم تملأها السعادة والفرح - حتى ولو كان قلبه يكاد يرقص من الفرح - لأنه قذف وأودى بالتقرير الدرامى الذى يقرر حياته ولكن بكل بساطة ، لأنى أحسست أن السعادة والفرح يسيلان من شخصيته كما أحسست بنوع جديد آخر من الشعور انتقل إلىّ ، وهذا ما أسميه « هتاف الفوز أو هتاف النصر » .

إن خطوط شخصية ويلى تتلخص فى الآتى : معرفة واسعة وفنية مهنية . . وقد ظهر كذلك فعلا ، أما عن حب ولده له وهل يحبه أم لا ؟ فقد وضح الأمر حينما احتضنه وقبله ، وبهذا كسب ويلى — على حد تخمينى — هدف حياته ومعناها ، شعور الرضا عند الأب ، الرضا والاستمتاع بأبنائه ، كان هذا الشعور رغبة كبيرة فى حياة ويلى وكان هو

من جانبه يحاول الوصول اليه والإحساس به ، هذا النصر الكبير الذى لم يستطع هو أن يستبقيه أو يعيش فى إطاره الجالى لأن دائرة الحياة كانت تطبق عليه رويداً رويدا لتلق به بين كفى الموت ، فهذا هو ثمن الذنب والجرم ، جرم أن يضع نفسه بكل قواه وإمكانياته فى خدمة مهنته وأعماله إلى درجة كبيرة من الاخلاص ، ومن الاضحاك فى نفس الوقت . . الإضحاك بأن ألقى بنفسه كرمز للسخرية نتيجة لفعاله المثالية ، وكانت النتيجة أن كان جزاء الجد والنجاح والاخلاص والاجتهاد أشكالا كاذبة وأوضاعا مزورة لحياته هى التى أيقظته على هذه الاحاطة وهذه المحاصرة . إذن لحياته وبقاؤه لا يمكن أن يسندها إلا شىء واحد هو «القوة» ، القوة التى يجب أن يكون عليها خلفاؤه وسلالته من بنى جنسه وأصحاب مهنته.. قوة تؤكد ضماناً شخصياً له ولغيره برباط ووثاق متين محدد بمسائل مالية معينة ومطالب إنسانية ثابتة .

على كل يجب أن أعترف أن هناك خطأ واحداً لى . . قبل أن أكتب المسرحية لم أحسب حساباً له وهو أن كثيراً ممن سيشاهدونها سوف لا يرون بوضوح ما أقصد اليه ، كما أنه ليس فى نيتهم أن ينتبهوا لما تدور حوله المسرحية . كان اعتقادى أنكم أنتم فى حياة غير نافعة . . ولذلك فلا أمل أن يواسى الجمهور وفاة هذا القومسيونجى (يقصد الجمهور الامريكى ومجتمعه) ، لم أعتقد أيضاً أن عدداً صغيراً سوف يعرفون أو يقررون أن هذا الرجل رجل شجاع ، قوى النفس ، من النوع الذى

لايهدأ لانصاف الحلول ولكنه يجاهد حتى النهاية ويتعقب الحلم ويقتفى الأثر ، هذا الحلم حلمه الذى صوره منطقه لنفسه . وأخيراً أعتقد — وهذا واضح تماما فى المسرحية — أن الصراع وأن المشكلة كلها ليست من أجل رجل أعمى أو غبى ولكنها من أجل الآخرين الأذكياء الذين يلقون بأنفسهم جرياً مخلصين فى طريق المصائب والدمار .

لا داعى لان أكون محاميا عن ويلى أمام المحكمة وأن أكون مدافعه لابرر أو لا كشف النقاب عن بطل درامى أو لا درامى ، فقط أردت أن أقرر أن النظريات القديمة والتصميمات العتيقة بقيمها المتقلبة غير الثابتة تعمى أصحاب المهن الفنيين كما تعمى النقاد عن الحقائق الواقعية فى الحياة وليس هنا فقط فى المسرحية . لو لم يعرف ويلى أنه لن يحصل على القيم الموروثة إذن لمات أحسن حالا وأسعد وأهدأ بالا وهو يلمع عربته فى يوم الأحد وقبل أن يسمع مباراة كرة القدم التى كان يذيعها الراديو ، ولكن العقل قد آلمه والمعرفة أيضا قد آلمته حيث وصل إلى مرحلة يسودها ويحيط بها إطار الكذب والخداع والتزييف ، كل هذا ساقه ، وطارده هذا الفراغ المخيف الذى جعل كل شىء فى حياته خاويا فارغاً خاليا ، وكان نتيجة لذلك أن تعرضت كل آماله وأحلامه معها لضغط شديد . وكان عليه إما أن يملأ روحه ونفسه بشىء ما وإما أن يهرب من هذا العالم ليصل بحياته إلى آخر تجربة لها فى الوجود .. إن كانت تنقصه فصاحة اللسان أو لم يكن على معرفة بطريقة شرح حالته بالضبط فلا يعنى

هذا أنه ليس حكيماً أو جاداً أو ذكياً ، فالحقيقة أن حياته التى عاشها لم يكن لها نظام ولم يكن لها شكل ولم تكن لها قيمة ولم يكن لها موضوع ، فلا شك أنه إذا كان قد عرف أن مصير جده واجتهاده وشرفه سيكون هذا المصير وسيصل هو نفسه إلى هذه النتيجة التى وصل إليها فى حياته من الخداع والتزوير إذن لكان عليه أن يتحمل كثيراً من الذنوب كما كان عليه أن يبتعد عن كثير من المجرمين والمذنبين ويخلع نفسه من طريقهم.. وإذن لكانت النتيجة أعقل وأدق وأصوب مما هى عليه الآن .

ولكننى أحس أن بصيرة كل إنسان وحكمته لها حدود لا تتعداها بل تقف عندها ، فهذه البصيرة تقدر وتحسب إلى أمد معين لا تستطيع بعده اجتياز الحدود والتنبؤ بما سيأتى أو بما سيحدث بعد ذلك ، حتى مع أعظم الحكماء وأدق المفكرين ، لأن هذه الحواجز وهذه السدود هى التى تحدد الشخصية وهى التى تكمل قيمة الدراما أو لا تكملها . كلمة بليغة ووعى خالص لا يوجد فقط إلا فى المسرحيات التى بها قوى عليا تتحكم (فكرة القضاء والقدر) كبروميثيوس مثلا، وليس فى مسرحيات من نوع مسرحيتنا هذه التى تبحث فى أمر رجل عادى حيث تلتفت الدراما لتكشف عن وجهها مرددة : « هل يوجد لدى البطل بعض الحكمة والتصرف ليضع الإمكانيات أمام أعين الجمهور ليتخيل الأشياء الناقصة والقوانين التى لم تسن بعد لجماعة ما أو لأشخاص معينين ؟» فلو أن أوديبوس قد استمع إلى نفسه أكثر مما استمع إليها معتمداً بينه وبين نفسه على القوى الكثيرة

المتعددة التى كانت لديه والتى أثرت عليه إذن لما أطبقت عليه المصائب كما أطبقت بغير استحقاق لأنه ضاجع أمه، فلم يكن يعرف لا هو ولا غيره أن هذه المرأة أمه وبهذا فسيبدأ أوديبوس من هنا بخيط جديد فى تحديد نفسه بأن يطلقها أو يتركها باعداً عنها ، ثم العناية بأولاده منها ومن ثم سيتعلم بقسوة وشدة نتيجة تجربة قاسية أن يبحث فى زيجاته القادمة عن أصلهن ونسبهن وحالتهن العائلية ليتعرف على كل شىء قبل الزواج ، وفى هذا ما يمنع عنا أو يحرمنا من مأساة إنسانية جديدة ، ولكن أوديبوس كان واعياً ويقظاً حتى نقطة معينة ، منذ أن عاش مع أمه دون أن يدرى بعد عودته منتصراً وقتله التنين حتى بدء الطاعون اللعين فى مملكة طيبة ، أين التراجيديا فى هذا ؟ ولماذا لا نقول عن هذه المسرحية وعن قصة أوديبوس أنها مضحكة ؟ كيف يمكن أن نحترم الإنسان وأن نقدره إذا كان هذا مصيره نتيجة تحكمات ونظريات ترتكز على ما يسمى « بالقضاء والقدر » ، القضاء والقدر الذى لا يمكن لأوديبوس أن يغيره أو يحوله عنه أو يستبدل منه شيئاً . ليس ردى على ذلك كيف يمكن أن نحترم الإنسان ونقدره ، بل هو كيف نحترم القانون ونقدره ؟ هذه النظرية وهذا القانون الذى سواء أراد أو لم يرد فإنه يجرح بعمق إنساناً حياً وشعوراً حياً ، ذلك لأننا نؤمن وفى هذا نعتقد أن القانون يعطى الإنسانية للإنسان .

إن بعض نقاد « وفاة قومسيونجى » قد أخطأوا لأنهم لم يفطنوا

إلى أن ويلى لومان قد عاب فى الذات القانونية وخدشها بل جرحها ، ذلك لأنه هو وكثيرين من أمثاله دون رضاء ودون قيمة ودون حياة لا يبقون على هذه الحياة ، عاب فى القانون حين قال بجرأة : « من يسقط ومن تكتب عليه الخيبة من رجال الأعمال عليه أن يعلن هذا فى المجتمع ليقول إن القانون لا يعطى حقاً لرجال الأعمال . بل على العكس من ذلك فالحشرة تخرج من ممنوعية القانون ألا وهو ما يجب أن يكون ، فلا الحكومة ولا رجال الدين يعلنون القانون الصحيح الذى يرقبه المجتمع الحديث فى العصر الإنسانى بل قد نجدهما يعليان من شأن الإنسان فى صورته القديمة » .

عدم الفهم وعدم الالتقاء معاً بهذه القوانين والنظريات القديمة لا يسبب إلا قلقا ، فمهما كان القانون بعيداً عن إحساساتنا وحياتنا ، معقولياتنا وعقائدنا فإننا حتى ولو كان قانونا للعبودية سنخضع له لأننا لانستحى أن نعترف بالخيبة الناتجة عن الأشياء المغلقة فى مجتمعنا ، وبعد هذا يبقى الباب مفتوحا أمام الذين يعتقدون فى ويلى لومان إنسانا مجنونا ، هؤلاء الذين وهم أحياء أموات يخدمون وفى طاعة تامة هذا القانون الذى قتله ويلى .

وبهذا أيضاً نأتى إلى ظاهرة أخرى وحقيقة جديدة ، وهى أن قانون ويلى هو العقيدة التى أيقظت فيه الوجدان والشعور بالذنب والجرم فليست الفكرة هى خطأ فى المجتمع يودى بى وبك وبكل منا إلى السقوط

ولـكن المهم أن نقول إن القانون الذى أراده ويلى عقيدة ، وشك وريبة بشىء ما ، من نوع جديد يتفتح لتوليد إحساس جديد ونظريات جديدة نستطيع أن نستخلص من الاحساس بها — إذا أردنا أن نقدر الجواهر والقيم فى الانسان — أن نحس حتفنا وعدم استقرارنا وضياع ثقتنا ، فـكل هم القانون الجديد هو إعلان القيمة الإنسانية للفرد ، هـذه القيمة الغائبة التائهة عن كل جزء قلق فى هذا العالم حيث القوة العمياء .

أنا أجرب فى هذه المسرحية تجاربى بأن يقف فى وجه هذا القلق وهذا الاضطراب نظام آخر أمثله أنا بسباق جرى من أجل عقيدة ويلى لومان الجديدة ، عقيدة تحطيم الأغلال والمعتقدات ، وليس هذا إلا نظام الحب والمودة الذى يتوقف نجاحه الجديد على التضاد والتخالف مع القديم .

مدرسة ستانسلافسكى فى التمثيل والإخراج

احتفل فى نهاية عام ١٩٦٣ بذكرى مرور مائة عام على ميلاد واحد من أكبر رجال المسرح العالمى هو ستانسلافسكى الذى وهب حياته لفن المسرح ، واستطاع أن يضع القواعد ويخلق مدرسة جديدة امتدت تياراتها فى كل بلدان العالم ودخلت مختلف المسارح من أوسع أبوابها وخرجت المئات من المخرجين والممثلين الذين حملوا عبء النهضة الفنية فى العصر الحديث .

* * *

مدرسة التمثيل

• من العسير أن تمثل . .

يقول ستانسلافسكى: «آمنت أن الفن لا يمكن أن تقوم له قائمة وسط الفوضى والعبث . . فالفن هو نظام وجمال . . قائم على التناسب » . .
وهكذا نجد أن ستانسلافسكى سرعان ما وضع أصابعه على أهم العيوب التى تعطل تقدم المسرح . فكان يرى فى الوقوف على خشبة

المسرح والتمثيل دون حفظ كامل للدور كابوسا مفزعاً ، ويعتقد أن تغيب الممثل عن جلسة التدريب أمر غير مقبول فى المهنة المسرحية أو جهل الممثلين بمراحل أدوارهم . . . وعدم سيطرة الممثل على عاطفته ، كل هذه المظاهر رأى فيها ستانسلافسكى عوامل مفسرة ومعوقة لتقدم فن المسرح وتفوقه . .

يقول ستانسلافسكى : « من اليسير جداً أن تمثل ، ومن العسير أيضاً أشد العسر أن تمثل . . فإذا حرم الممثل من المقدرة وجب ألا يرى المسرح وجهه أبداً .... » . وعلى هذا كانت رسالته تتمثل فى تحطيم السخف المسرحى القديم ، وهى رسالة تتعارض أساساً مع طريقتى الإخراج والأداء التمثيلى السائدتين وقتذاك ! ولكنه آثر أن يشق الطريق فى صبر فلم يكن مقتنعاً بالحالة التى وصل إليها التمثيل من طرق الاصطناع والتكلف والانحطاط والإسفاف الفنى . ولم تكن تعجبه « الكمبوشة » التى لا تجتذب إليها إلا الخائبين . ولم يكن راضياً عن الحركة المسرحية إذ لم تكن نابعة من الموقف الحقيقى للمشهد بل كانت تتكرر فى كل مسرحية ، وكذلك الحال بالنسبة للاكسسوار والأدوات المكملة على المسرح . وكانت دائرة الحركة لا تخرج عن السير فى حدود أريكة ومقعدين ذهابا وإيابا ، وكان ستار المؤخرة دائما ستاراً مرسوما عليه جبال وأنهار ومتنزهات مما يثير فى المتفرج روح الشاعرية والإحساس بالترف ، ثم مكان الاوركسترا الذى لا لزوم له . . كان هذا هو شكل المسرحية

فى زمانه وكانت المسارح مثقلة بأمثال هذه الزوائد المضحكة والتى لم تكن تفيد العرض المسرحى فى شئ .

وأعان ستانسلافسكى الحرب على هـــذه القواعد الفجة بلا رحمة ولا هوادة .. واهتم بكل صغيرة قبل كل كبيرة فى المسرحية واتجهت نيته إلى معالجة النص المسرحى وكل ماله صلة به . يقول ستانسلافسكى : « ثم عرجنا على الأداء التمثيلى موضحين أن التمثيل قسمان : أصيل وكليشيهات . وطالبنا بضرورة قطع العلاقة بالجمهور المتفرج وانصراف الممثل لتأدية دوره كلية وكذلك بالبحث عن المزاج الخلاق ، وهو الجو الهادئ الدافع الذى ينفتح عن أزاهير الفن الصحيح . وفيه يجمع الممثل بين آيات الروح وآيات الجسم معاً . كما أوضحنا قيمة الإيمان وضرورة إيمان الممثل بكل ما يجرى فى دوره وفى المسرحية على خشبة المسرح » .

* البداية :

عاصر ستانسلافسكى دوامة من الأعاصير الأدبية المختلفة ، فكانت مسرحية « العقل أصل المتاعب » للكاتب الروسى جريبيادوف تنم عن إخلاص الكاتب لوطنه روسيا ، إذ اتسمت المسرحية بالمواقف الانسانية التى تعبر عن الوطنية فى صورة جديدة على المسرح ، وظهرت فى المسرحية محاولة المؤلف للقضاء على العبودية والسخرية من تقليد الغير ، معرضاً بالمودات الفرنسية والأخلاق والطباع التافهة السائدة هناك . وبهذا

خرجت المسرحية لتصور قطاعاً معيناً وكان هدفها كما هو واضح المحافظة على الأخلاق فى روسيا والتراث ، والتمسك بتقاليد البلاد ، وعدم التقليد والأخذ عن الغير إلا فيما يفيد ولا يضر بالوطنية . وعرضت المسرحية فى خريف ١٩٠٦ على مسرح الفن من إخراج دانتشنكو وستانسلافسكى ، وتلتها مسرحية « بوريس جودونوف » التى ألفها شاعر روسيا العظيم بوشكين مبرزاً فيها قواعده ونظرياته فى علم الجمال . ولقد فتح بوشكين بهذه المسرحية أفقاً جديداً فى الدراما الروسية محاربا الكلاسيكية الفرنسية وتعاليمها فى الأدب وكانت سائدة إذ ذاك فى روسيا . وحاول بوشكين تثبيت دعائم الكلاسيكية الروسية فى وقته كما أشاد بقدرات الشعب الروسى ومجد الشخصية الروسية .

ومثل ستانسلافسكى فى المسرحيتين وكان أول دور يمثله فى أدب بوشكين عام ١٨٨٨ فى مسرحية (الفارس البخيل) إذ اضطلع ببطولتها ، وبدأ بهذا الدور حياته الفنية ثم بعدها تخصص فى أدوار مسرح بوشكين ، فبعد أن مثل الفارس البخيل بسنة واحدة مثل دورين آخرين فى مسرحيتى « دون كارلوس » ، « دون جوان » ثم كان دور « سالييرى » هو الدور الرابع » . وبعد أن مثل هذا الدور قال عن أخطاء الأداء التمثيلى :

« إن عملية الحزق والافتعال ورفع الصوت والتمثيل بدون إحساس أى بإحساس مزيف مزور والكذب المسرحى وعدم الاقتناع ... كل هذه الظواهر هى المؤدية حتما إلى ضعف الممثل ، وهى التى تقوده لأن

يستعمل فى التمثيل أصواتاً غير أصيلة صادرة عن طبقة صوتية غير مطلوبة فضلا عن سوء تكنيك الكلام .. » .

٣ - واجبات الممثل :

الممثل فى دوره تسيطر عليه إحساسات معينة تماماً كما لو كان فى الحياة، فالمطلوب منه إذن أن يتوفر فيه الإحساس وقوة التركيز للأفكار وقوة التذكر لأشكال الحركة الجسمية ، ثم الإحساس بآلية هذه الحركة وعليه أيضاً أن يكون مفعما بالشعور ، يعيش فى الدور ويتسلل تحت جلد الشخصية ثم أخيراً المقدرة على إيجاد العلاقات الذهنية ومنطقية الإحساس والقدرة على التحليل النفسى .

فإذا اخترنا بعض النقاط الأساسية المطلوب توافرها فى الممثل - إذ لا يسمح المجال بتحليلها جميعاً — وجدنا أن ستانسلافسكى يقصد بقوة التذكر لأشكال الحركة الجسمية والإحساس بآلية هذه الحركة أن الممثل ليس ميالا فى العادة إلى أن يظهر التغيير والتحويل الخارجى للشخصية التى يمثلها بكل قوته طالما أنه لا يملك أفكاراً عن أشكال الحركات الجسمية المختلفة . فإذا لم يكن هناك معين فى داخله ليخرج منه هذه الأشياء عند قيامه بأحد الأدوار بحيث يتغير تغييراً كاملا من الشكل الخارجى لسحنته ويظهر عضلاته فإنه لا يكون تماماً فى المكان الصحيح للدور .

أما عن تذكر الشعور الذى يقابل الممثل أول ما يقابله عند اضطلاعه بأحد الأدوار ، فيقول :

«إن عملية تذكر الشعور هذه إنما تنبع من إحساسات داخلية يستدعيها المثل من داخل نفسه أو تكون مكررة لديه . فمثلا تذكر شعور والد بأنه عنف ابنه في يوم من الايام ... يمكن جداً أن يكون ممثل الدور قد عنف ولده قبل ذلك أو أن يكون قد شاهد أبا يعنف ولده إن لم يكن الممثل متزوجاً مثلا أو ليس له أولاد ، فتذكر الشعور إذن هو إعادة لما حدث في الماضي . . . وعملية تذكر الشعور عند الممثل غير المتزوج لمثل هذا التعنيف الابوى يمكن جداً أن تحدث نتيجة تذكره لمنظر تعنيف قام به أحد أصدقائه مثلا .... » .

ولا يعني هذا أن ستانسلافسكي قد ربط عملية تذكر الشعور بما يكون قد حدث في ماضي حياة الممثل حتى يتذكره ، فمدرسته لا تتبع تماماً هذه القواعد ولا تتمسك بها . فإلى جانب التطور التسلسلي في تكوين الشخصية المسرحية على النحو السابق نجده يعلق أهمية كبيرة على قدرة الممثل نفسه على التخيل ومعرفته بدقائق الحياه ...

ويقول ستانسلافسكي في توضيح فكرته أن يعيش الممثل في دور ما ويتسلل تحت جلد الدور : إن هذا الشعور محاولة للدخول في إهاب شخصية أخرى يخدم ذرات الصوت وتفرعاته . ومن ثم فهو يخدم الممثل نفسه ويوجهه تلقائياً نحو الإحساس السليم ومن الضروري جداً أن يكون هذا الشعور مستنداً إلى معرفة الأحوال والخبرة بأمور الحياة . فالحياة في أي دور دون استعمال ذرات الصوت وتفرعاته الملائمة لشكل

الدور تجعل الممثل يستخدم طبقة صوتية زائفة بعيدة عن تكوينه الشخصية . . . وستانسلافسكي يرجو عند تكوين كل شخصية جديدة أن يراعي الممثل تنشيط عقله وجسمه ، ففي هذا التنشيط تكمن القوة الديناميكية لتكوين الشخصية . والممثل يستطيع أن يخطو نحو النجاح وأن يتقدم نحو عتبة التفاؤل إذا أحس بكل هذا ووضعه نصب عينيه وتمسك بأن تقوم علاقته بالدور على أساس من الحقيقة .

علاقة الممثل بنفسه :

كما يوضح ستانسلافسكي أن علاقة الممثل بنفسه وتحليله لها هي نقطة الانتهاء ونهاية الهدف . . فهي القاعدة ، وأصل الاستعداد فيها ما يسمى بالتحريض والهياج الذي يستعد به الممثل ليخطو أولى خطواته على خشبة المسرح ، وهي التي تزود الممثل بكل إمكانياته الروحية النابعة من داخله وبكل حماسه الداخلي والجسماني في كل لحظة . ولقد شغل ستانسلافسكي نفسه كثيراً بهذه النقطة الهامة التي تبحث في مشكلة اندماج الممثل في الدور على المسرح ، فأكد أن الممثل وحده هو الذي يمكنه أن يحرز النصر إزاء هذه المشكلة ، وهو بإخلاصه للدور إنما يلقي أضواء جديدة صادقة على الطريقة الجديدة في الأداء التمثيلي . ولا يحب ستانسلافسكي أن يتعلم الممثل الخضوع أبداً . . . بل عليه أن يظهر استقلاله التام في ميدان فنه عن طريق الإطار الذي يضعه لدوره وهذا هام جداً ، إذ أن علاقته بنفسه

وقدرته على تحليلها من القدرات التى تولد مع الممثل ولا يمكن اكتسابها فهى تؤدى إلى الصقل وإلى الاستجابة للمطلوب .

التقمص المسرحى :

فتعاليم ستانسلافسكى مثلا عن التقمص المسرحى والاندماج فى إهاب شخصية أخرى هى نفسها التعاليم التى يفرضها المسرح الواقعى ، وهذه التعاليم ترتبط ارتباطا قوياً بالواقعية الحقيقية فهى تبحث فى دخيلة الشخصية المسرحية فى النص ، وفى تجاربها وفى أحاسيسها لتكون ترجمة حقيقية لأفكارها ومقوماتها النفسية .

كما يتطلب من الممثل أن يقوم بواجبات قد تكون ثقيلة عليه ، مثل قوله أن :

« الممثل وهو يحيا الدور يجب أن يعيش فى مجتمعه (مجتمع الدور) بإحساس وبمعقولية وأن يحاول دائما الوصول إلى درجة أكبر من الإتقان ويعمل على أن يكون تفكيره إنسانيا وهو يكون مراحل الدور» . كما أن هناك قولا آخر يؤكد أن طريقة ستانسلافسكى إنما تنبع من محاولته خلق الحياة اليومية عند الاندماج فى إهاب شخصية ما . وليس هذا صحيحا على ما أعتقد ، فلو كان الأمر كذلك اذن لسقطت مدرسته وتعاليمه عن الفن الحقيقى الواقعى ولكانت هى الطبيعية بعينها .

ولهذا تختلف مدرسة الاندماج فى إطار الشخصية وهى الفن ، عن

عملية التزييف والتلفيق وهى «اللافن» . فالمدرسة الأولى تبحث فى إيمان وفى عمق عن أغوار الحياة وأسسها وبواطنها وأبعد اتجاهاتها لتضمن للممثل الباحث أسس دوره ومراحله . والمدرسة الثانية لا تبحث فى شىء ، ولهذا نبه ستانسلافسكى إلى أنه يجب أن نعيش وأن نرتكز على خبرات الممثلين فى الحياة وعلى انطباعاتهم التى يخرجون بها منها ، وملاحظاتهم التى تكمن فى صدورهم منذ أمد بعيد ولا تجد من يوقظها ويخرجها إلى النظارة فى أسلوب فنى . ولهذا كانت عملية تذكر الأحاسيس السابقة إحدى نقط الارتكاز فى تحديد ملامح الدور والاندماج فى إهاب شخصية أخرى ، فاستحضار هذه الأحاسيس ومراجعتها ثم فهمها فى الحاضر والإحساس بها ، كل هذا يقتضى من الممثل جهداً ذهنيا ، وعلى هذا الأساس وحده يمكن تحديد قوة الممثل أو ضعفه أو مايسمونه هنا بالموهبة الفنية . فكلما كان تذكر الأحاسيس السابقة قويا دقيقا كلما ظهر الممثل للجمهور غنيا مملوءاً بالمعانى ومعبرا عن الشخصية تعبيراً صادقا عند التمثيل .

ثقافة الممثل :

على الممثل أيضا أن يجمع الخبرات وأن يزور المتاحف ويهتم بالأسفار وجمع الكتب التى تبحث فى شئون المسرح وفن الممثل . وعليه أن يكون ملما بأغلب المشاعر والأحاسيس حتى يكون دائما على هيئة استعداد ، ولا يتأتى له كل هذا بالنظرة فقط بل عليه أن يخالط الناس

ليتبين أساليبهم فى الحياة . فالممثل لا يستطيع أن يعيش على المسرح بإحساساته الشخصية وحدها ، فهو من نفسه فقط يستطيع أن ينبع وأن يتصرف فى المواقف ، لهذا كان من الضرورى الاهتمام بتذكر الاحاسيس وتسلسلها ، فعند ستانسلافسكى يبدأ الممثل دوره على المسرح فاذا وجد فى جعبته ما يسد حاجته لم يضطر إلى الاستعانة بإحساسات الغير فينتهى إلى التقليد ، وعلى هذا الأساس فان الممثل لن يفقد نفسه على المسرح أبداً .

ولا يعنى هذا أن القدرة على تذكر الشعور وتسلسله هى كل شىء فى أداء الممثل ولكنها شىء هام إلى جانب الأدب والفن والعلم ومتابعة الأحوال الاجتماعية والظروف المحيطة وعوامل البيئة ونظريات التباين بين الناس .

والخلاصة أن الخلق الفنى لا يمكن أن يكون إلا بتذكر الإحساس .

قوة التخيل والاعداد :

وتذكر الشعور مرتبط تماما بما يسمى قوة التخيل والاعداد عند الممثل . . . فالتخيل والخلق بدون فانتازيا لايحدث أبدا ولا أصل له فى الفن الحقيقى ، فقوة التخيل تساعد الممثل على أن يصب فى حقيقة العمل المسرحى كل أفكاره فى دور ما حيث يتلقى من المخرج ذلك بكل اعتبار واقتناع . ومراحل الدور التمثيلى فى حاجة فى كل لحظة إلى قوة التخيل .

فإذا غابت أو نقصت خصوبة التخيل وأصالته عند ممثل ما فعليه أن يترك المسرح أو يبحث فى تدريب نفسه لاكتساب هذه الخاصية . . .

والممثل الموهوب هو الذى يعرف الحياة ويضعها فى خدمة الدور عن طريق تذكر الشعور والإحساس . . .

التعمق :

والتعمق فى كل لحظة من اللحظات على خشبة المسرح من الأمور الواجبة المكملة . فالأفكار غير الظاهرة والتى تظهر على السطح فقط والتى لا توضح الاستفسارات التى تتولد فى نفس المتفرج عن شخصية من الشخصيات . . . إذا كانت الاجابة غير واضحة على هذه الأسئلة والاستفسارات (والاجابة هنا من سياق الحوار) فان الفائدة التى يضيفها الممثل إلى النص تكون قليلة ولا تعطى شيئا لجمهور المتفرجين . فكل كلمة على خشبة المسرح وكل حركة يجب أن توضح ، وكذلك خطة التصور للمشاهد والمسرحية والتى يضعها المخرج لتظهر كل النتائج المسرحية واضحة ظاهرة ، فمن رأى ستانسلافسكى أن الدور الذى لا ينشر السخونة والإحساس الدافىء للمتفرج ولا يضفى الثراء الفكرى والفنى فإنه لن يؤثر لا على المتفرج ولا على الممثل نفسه . وضرب ستانسلافسكى بذلك مثلا وهو يخرج إحدى الأوبرات حين قال للممثلين : —

« إنه بالرغم من انقضاء ٣٥ سنة على تمثيله دور استروف فى الخال فانيا

إلا أنه ما زال وبقوة يذكر حجرة استروف وباستطاعته أن يتذكر كل شيء فيها بدقة فى حين أنه لا يذكر أبداً ماذا كان بحجرته الخاصة منذ ٢٥ سنة ... »

وهكذا يجب أن يراعى الممثل التعمق فى قوة التذكر .

نشاط قوة التخيل :

والطريقة لا تتطلب من الممثل أن يتتبع فقط قوة التخيل ولكن يجب النطور فيها لتطوير الخط الذى كتبه المؤلف المسرحى للدور ... هذا الخط الذى يحدد القاعدة والهدف لنشاط قوة التخيل والاعداد . فنشاط قوة التخيل ينبع ويتولد من أسئلة سهلة متماسكة يضعها الممثل فى اعتباره عند بدايته عملية الخلق والتكوين فى دور من الأدوار « ماذا أصنع » كيف أتصرف ؟

بهذا النموذج يبدأ فن الممثل ، وهو الذى يعطى الدفعة لتتابع صور الخلق الفنى فى الدور مبرزة تطوراته المتتالية . وليجدد أيضاً من خلايا قوة التخيل ثم ليحمى الممثل من الترقيع ومن التلفيق ومن القوالب المتكررة ... تماما كما يقول ليونيروف لستانسلافسكى فى خطابه عام ١٩٢٩ : « ماذا أهم فى حياتنا الفنية المسرحية من الكفاح ضد القوالب والبوزات ؟.. فبيننا وبينها حرب لا تنقطع لتحرر الفن من عبوديتها ومن سهولتها . وعلى الممثلين أن يفهموا هذا جيداً ويحسوه جيدا » .

وكما جاء مقدما من أن القاعدة الجديدة ترتبط تماما مع علم النفس ونظرياته ، فهى بهذا تعطى الممثل الفرصة لنشاط قوة تخيله . فكلما كان الممثل عارفاً بحقائق الامور فى الحياة، وكلما كان منقبا فيما حوله من مظاهر وحسيات كلما كان تخيله غنيا وفيراً عميقا جذابا وسهلا . لذلك أرى أنه من صالح التكوين الفنى للدور عند الممثل أن يكون نشاط قوة التخيل مرتبطاً بانفعالات الإنسان . وبهذا تجد طريقة ستانسلافسكى طريقها السليم نحو عالم إحساس الممثل عن طريق قوة التخيل ونشاطها . . . .

وتكوين التخيل وتذكر الإحساس لم يشغلا بال ستانسلافسكى لمجرد الغرابة أو الاعجاب ولكن لان بهما فقط يمكن خلق عمل وأحداث حقيقية فوق خشبة المسرح . ولقد مر وقت كان التقمص المسرحى والدخول فى إهاب شخصية أخرى (وهو ما يسمى محليا بالدخول تحت جلد الدور) يتبع المزاج الشخصى للممثل ، وجاء النظام الجديد ليقرر أن التقمص والدخول فى إهاب الشخصية الثانية هما اللذان يخلقان مسرح الأحداث . فالمسرحية أمام المتفرج تعمل على الإعلاء بعملية التخريج والتفتيح والكشف عن الأحداث المعقولة المستساغة وبغير هذا لا يمكن أن تقوم المسرح قائمة ، فالممثل للدراما هو الشخص القائم بتمثيل أحداثها ولهذا يقوم على خشبة المسرح ليتعرف ويعمل على توالى الأحداث المسرحية وفى هذا يتركز كل فنه فى الحدث المسرحى .

حدث أنه فى آخر أيام ستانسلافسكى حينما كان يعمل فى استوديو

كان ملحقاً بدار الأوبرا أن قال لتلاميذه من طلبة الاستوديو : « تعلموا ألا تمثلوا ولكن تصرفوا على المسرح بأحداث وإذن فستكونون ممثلين، بهذه العبارة التى تضفى على فن ستانسلافسكى كثيراً من الأضواء تحدد القاعدة الجديدة أشكالها ومعاييرها الفنيـــة . ولذلك يطلب ستانسلافسكى من ممثليه أن يستوضحوا هدف المسرحية وأماكن تطورها وأسباب حدوثها .

وفى رأيه أن عملية التكوين الفنى أو الخلق المسرحى أمر شاق وواجب كبير يقتضى حركة ونشاطا وفورمة مفصلة لهدف معين ، فلا يصح أبداً أن يتجه الممثل فى تكوينه لدوره إلى العمومية وأن يتصرف دون هدف ، ولهذا كان ستانسلافسكى يعتقد أن الممثل الذى يهتم بالعموميات مجرم وخارج على قواعد المسرح الأصيلة ومن ثم فهو عدو له ولطريقته .

ففى مسارحنا عامة نرى المسارح وقد استبدلت التوضيح الخارجى الفارغ بدلا من الأحداث المسرحية الحقيقية مما يضعف العرض المسرحى ويسرق من النص لبه وأهم أجزائه ومعالمه ألا وهى الحقيقة . فالأصل فى الأحداث أن تنبع الحقيقة على المسرح فإذا ما هربت الأحداث لم تظهر الحقيقة ولم تنبع فلا يعثر لها على أثر ، فستانسلافسكى يرى أنه فى لحظة الدخول إلى المسرح لا يجب أن نفكر فى أحداثنا المسرحية ولكن يجب أن نفكر فى نتائجها لأن الممثلين يمثلون أدوارهم بحماس كبير وغيرة أكبر وأبلغ . فالممثل فى ظهوره على المسرح تقيده داخليا وخارجيا الأحداث المسرحية

فلو خضع لقوة التخيل واعتقد بإيمان وبإخلاص فى حقيقة الواجب المسرحى إذن لكان أكثر إيمانا بأن يضع نفسه فى المكان الملائم للدور وأن يركز إحساساته فى موضوع العمل الفنى وهو المسرحية ، ومن ثم فيستطيع أن يتبع ذلك دون شك بالتصرف على المسرح . لقد أخطأت مدارس التمثيل القديمة التى اجتهدت أن تعلم التمثيل بأى شكل ، ويجب أن تمثل هذا الدور أو ذاك ، أو الإحساس بهذا أو ذاك ، ثم الحركة المسرحية بهذا الشكل أو ذاك فهذه القواعد لاتخلق إلا ممثلا يهتم بالتلفيق والأشكال الخادعة ، ويضيف ستانسلافسكى أنه لا يمكن أبداً تمثيل الإحساسات أو الانفعالات على المسرح فالإحساسات تتولد من تلقاء نفسها عن الطريق الذى يحدثه الحدث وعن طريق التصرفات ونتائجها .. التمرينات والتدريبات المسرحية تؤيد هذه النظرية ، وتؤيدها أيضا الحياة . فعلم النفس يقول إن الروح يمكن مناقشتها ودراستها عن طريق تصرف الأشخاص وأحداثهم وسلوكهم فالروح ليست شيئاً مجهولا ولكنها تعكس ماتفعله الشخصية من أعمال وأفعال ، ولهذا كان ستانسلافسكى يردد دائماً أن الممثل ببعض إحساسات معينة يستطيع أن يولد الأحداث ونتائجها على خشبة المسرح ، فالممثل يعطى شكلا حقيقياً للدور وتكوينا منطقيا سليما سلساً ومتسلسلا إذا كان فى جعبته مفهوم الأحداث والتصرفات المسرحية وما هو منطوى على مسائل مفهومة حسب قواعد علم النفس .

الانتباه المسرحى :

وهو يحتل مكانا هاماً فى دستور ستانسلافسكى . وهو أيضاً يخضع — شأنه شأن النقاط الأخرى فى الطريقة . فالتركيز والانتباه مطلوبان للممثل فهو يركز نفسه فى خط معين يظهر بطوع إرادته لجمهور النظارة . هذا التركيز وهذه الرغبة فى معرفة الهدف فى العمل المسرحى ودوام الانتباه إليه خلال الأحداث يحدث عمقا جديداً ويأتى بأبعاد جديدة ويضيف إلى العمل خاصية جديدة هى عملية الانتباه . . . والعملية تظهر فى انتظار ممثل لآخر حتى يفرغ من كلامه كما تظهر أيضا فى التركيز على الإحساس والشعور . ولذلك وجب على الممثل أن يصقل من انتباهه كل يوم فى حياته العادية وأن يحصل على خبرات مختلفة تجعل من عملية الانتباه عنده مادة حادة يملأ بها نفسه ويعدها للقريب حين يقتضى دوره على المسرح أن ينتبه لكل لفظ وكل مقطع .

كتب جوركى مرة : « من الضرورى الانتباه إلى عدة مئات من القساوسة وعمال المحلات والعمال فهذا مما يساعد كثيراً على الكتابة فى حقيقة عن قسيس أو عامل وأن نعطى صورة واضحة لحياته »

ويمثل الترابط بين الشخصيات مكاناً بارزاً فى المظهر الجديد . فالأحداث المسرحية وعموماً الفن المسرحى والعلاقة عند الشخصيات بعضها بالبعض تتكون بالترابط ، فبدون ترابط لا يمكن أن تكون.

هناك أحداث مسرحية سليمة تماماً كما أنه بدون أحداث لا يمكن أن يكون هناك ترابط مسرحى . هذه هى القرابة القوية بين النظريات المختلفة فى الطريقة الجديدة . ولهذا كان ستانسلافسكى يرجو دائماً أن يعرف الممثل كيف يمكن التعامل مع فن الترابط وكان يقول إن هذا ليس واجباً سهلا ، ففى المسارح من النادر أن نرى خط — الترابط غير مقطوع فى العرض المسرحى ، وواجب الترابط معروف وواضح وهو ألا يفقد الممثل زميله على المسرح . فحين يتكلم يجب أن يكون معه بالنظرة الهادئة واللمسة الناعمة يصغى إليه ويشاركه السماع وبين الفينة والفينة تتقابل العيون .

ولكن ترابطاً عن ترابط آخر يختلف ، فعلى المسرح يمكن أن تنظر وترى ويمكن أيضاً أن تنظر ولا ترى . لقد كان ستانسلافسكى يركز دائماً على أمثال هذه الفروق ذات التأثير الكبير والتى أدت إلى نظرية النظرة الخالية أو الفارغة التى بغير معنى . والترابط الحقيقى والعمل على إيجاده يعيش مع الافكار والاحاسيس ، وبإحساسات الممثل ومحاولاته إلقاء نفسه بلحمه وشحمه فى العمل الفنى وعمليات الإصغاء والنظرات وغيرها يمكن أن نحصل على أشد أنواع الترابط فنا وتأثيراً على شرط أن يقذف الممثل بنفسه وبكليته فى البوتقة .

مشكلة الشخصية المسرحية :

من فن الممثل يبدأ ستانسلافسكى تعاليمه عن الشخصية المسرحية حينما يستطيع الممثل أن يكون حقيقة مسرحية تمثل فى شخصية ما يصبها فى قالب،

الحقيقى للدراما لتفصح عن هدف المسرحية . والشخصية المسرحية فى تطورها وفى شكلها يجب أن تكون واضحة ناصعة البياض خالية من الشوائب والظلال عند الممثل ، وبغير هذا تأتى الشخصية المسرحية غير مفهومة وغير مجدية . فمن الضرورى جداً كما يقول ستانسلافسكى «أن يضع الممثل الهدف الأخير النهائى المسرحية فى المقام الأول بالنسبة لتكوين دوره». كما أنه نوه بضرورة أن يأخذ الممثلون فى فن التمثيل بالنظريات العالية المقام وأن يضعوها دائماً نصب أعينهم . فالممثل عند بداية المسرحية يحدد هدفه تماماً . هذا الهدف الذى يسعى إليه أيضاً كاتب الدراما . وهذا التحديد الذى يضعه الممثل لنفسه لا شك أنه يؤثر على الاندماج فى إطار الشخصية والدخول فى إهابها وبالتالى فى قوة تخيلها .

وكلما وضع الممثل نصب عينيه الهدف العام النهائى للمسرحية كلما أحب دوره وكلما كان دوره وتكوينه له جذابا ومستثيراً لأحاسيس الجماهير . ولهذا كان ستانسلافسكى يعتقد أن فقدان الهدف العام النهائى للمسرحية فقدان للممثل والدور وبالتالى فقدان لكل العرض المسرحى بل مصيبة كبرى تحل بالمسرحية . فالهدف العام والمرتقب يجب أن يؤثر فى كل نواحى شخصية الممثل ، ويجب أن يكون له دائماً بمثابة المفكر والمذكر ، فالهدف العام عند ستانسلافسكى يقوم على بقاء الترابط وتدعيم وجوده بين الدراما المكتوبة وبين فن الأداء التمثيلى خالقا ومبدعا اتصال الأدب بالمسرح .

والهدف الأساسى للعرض المسرحى هو نقل أفكار المؤلف وأحاسيسه على خشبه المسرح كما هو واضح . ولذلك وجب أن يكون ذلك هو هدف الممثل أيضاً وبالتالى هدف الشخصية التى يقوم بها الممثل . وبذلك يأتى العمل الفنى متفقا ومتوازنا مع هدف العمل الأدبى ، وبهذا فقط يتولد العمل المسرحى الجيد وهو ما يسميه ستانسلافسكى « بلذة الكفاح من أجل الهدف » .

ففى عام ١٩٣٤ حينما كان يخرج مسرحية « الخوف » قال فى إحدى تدريباته : « إن أهم إحساس بلذة الكفاح هو الخط الرئيسى الحقيقى للمسرحية وعصبها » . وقال فى نفس الجلسة : « إن الممثل إذا دخل المسرح فماذا يكون أمله ؟ لابد أن تكون الحرب ... وفى هذه الحرب يجب أن يظهر الممثل خطته الخاصة التى تقوده إلى النصر . . . بكل هذه الآمال كيف يمكن أن يسأم الإنسان من دور من الأدوار ؟ . . لست أدرى . . . »

لون الممثل ولون الدور . . .

وكلما تمعنا فى النظام الذى أبدعه ستانسلافسكى كلما تكشفت لنا قواعد جديدة فى أسس الفن المسرحى ، فلون الممثل ولون الدور لهما مظهر خاص واتصال جدى بالخط الرئيسى للأحداث وكذلك بالهدف العام للمسرحية .

إذن كيف يحدد الممثل لونه على المسرح ؟ ... يؤكد ستانسلافسكى أنه من المهم جداً عند الظهور لأول وهلة على المسرح أن يفكر الممثل فيما سيفعله مستقبلا فى دوره وعليه إذن بعد ذلك أن يزن قوة التكوين الداخلى والتعبيرات الخارجية التى توصل الداخل إلى المتفرج وتساعد على إبرازه ، يزن الممثل كل ذلك بميزان دقيق ويقسمه تقسيما عادلا حسب احتياج شخصيته المسرحية ، كاشفاً عن المعانى وعما فى جعبته من المخزن الذى لديه ومما أعده عند بدئه لعملية الخلق الفنى . ومظهر هذه العملية جميعها أو بمعنى أصح الشكل الذى يأخذه الممثل . لذلك يفتح ميداناً واسعاً أمام النظارة ليحدث الانتفاضات الجديدة لهم . ولذلك وجب مراعاة عملية التتابع فى لون الدور ، فإذا وقفنا عند كل وحدة من وحدات البناء الدرامى للدور لنبدأ من جديد ، فإن هذا يعطل من استرسال الانفعال الداخلى وتطوره وتسلسله كما يعطل من نمو الأحداث المسرحية . وعملية التتابع هذه عند الممثل من أهم العمليات التى تجتاز دوره ، إذ عليه أن ينتقل عند كل وحدة دورية (نسبة إلى دوره) من سلم إلى سلم ، ومن طبقة إلى طبقة ، ومن مرحلة إلى أخرى بعد الوقوف ودون الرجوع إلى البداية أو إلى النقطة التى بدأ بها دوره . . فالجمهور وهو فى معمعة المسرحية فى احتياج دائم إلى تقبل الجديد ، والممثل هو الشخص الوحيد الذى يستطيع أن يأتى بهذا الجديد بعد أن اختفى المخرج ومهندس الديكور ومدير المسرح وعامل الإضاءة ، وبقى الممثل وحده

ليحمل العبء الأكبر على كتفيه مواجهاً جمهور النظارة به . وعليه إذن أن يشعل دائماً الحماس وأن يدفىء إحساسه ليكون مقبولا عند الجمهور ، كذلك إرادته وأفكاره وقوة تخيله . وفى هذا نخرج من هذه النظرية بأن لون الممثل ولون الدور إذا ظهرا من مكان بعيد غير محسوس أو ملموس مائة فى المائة عند الممثل فلا يمكن الوصول بهما فى النص وعلى خشبة المسرح إلى مرحلة الكمال . .

ومن الطبيعى أن لون الممثل ومظهره يتدرجان أثناء العرض تدرجاً إنسيابياً متوازياً مع لون الدور ومظهره ، فلا بد من التفكير فى الفصل الأخير من المسرحية . ولا يمكن إبراز الدور فى الظلام فلا يرى لونه أو مظهره ، يقول ستانسلافسكى : « لا يجب أن يحدث هذا أبداً » . . . ولو أنه من المفروض فى المسرحية ألا يعرف الممثل شيئاً عن مستقبله ، بل ويتظاهر كذلك بعدم المعرفة ، إلا أنه بينه وبين نفسه يجب أن يكون محدداً كل الخطوات وجميع التصرفات . وهو فى هذه الحالة يكون أحوج إنسان لمعرفة لون الدور ومظهره ليستطيع أن يتصرف أولا بأول مع الأحداث المسرحية المتوالية الواحدة تلو الأخرى . وأكبر دليل على أهمية هذا أن الممثل بعد مرور أجزاء من دوره ولحظات الماضى فيه نجده — لو كان متبعاً الطريقة الجديدة — يقدر كل التقدير المرحلة التالية من الدور ويعمل حسابا لها . وإذا أراد الممثل أن يصل إلى أغوار الدور وإلى الأعماق البعيدة وإلى التشجيع الذى يؤدى إلى الإلهام

فعليه أن يعتقد بشدة فى الحدث المسرحى وعليه أن يعتقد فى كل كلمة يوردها النص المسرحى حتى يظهر مؤمنا بما يقول ، وبهذا فقط يستطيع الوصول إلى الحياة العادية وهو فوق خشبة المسرح وفى جو الرواية وأن يسير مع التطورات الطبيعية . لقد ثبت أن فن الحياة الحقيقى فقط هو الذى يسير بالتكوين عند الممثل ليصل به إلى المدلولات النفسية المتوافقة المنسجمة وهو أيضا الذى يقود الممثل ليبلغ به درجة الإلهام .

الإلهـام :

والإلهام والطريق المؤدى إليه يأخذا شكلا خاصا عند ستانسلافسكى .. ففى الفلسفة النظرية والفكرية مبتدئة من عهد بلوتو ظن أن الإلهام شىء سرى وغامض لا يتصل بإرادة الفنان أو برغبته ، وهكذا ظلت هذه الفكرة مأخوذة عن الإلهام وسحره حتى عند الفلاسفة النظريين « كنت ، هجل » . لم تبعد النظرة التى كانت سائدة عند بلوتو فحسب بل بكل وسيلة حديثة أكدوا أن الإلهام شىء غامض وليس للفنان أى نصيب فى خلقه أو صياغته ، فنظريات هجل لم تختلف فى قليل أو كثير بالنسبة للإلهام ومصدره عما قاله بلوتو .

أما ستانسلافسكى فيختلف عنده الإلهام . وهو يقف على طرف النقيض مع بلوتو وكنت وهجل ... فالإلهام عنده — بدون مناقشة — الفنان وليست قوى المعجزات . على هذه الأفكار قاد ستانسلافسكى

مدرسته وتلاميذه ليخلق فيهم شيئاً جديداً بفنهم وتدريباتهم الشاقة وبحثهم فى المشاكل المختلفة فى المسرحيات المتعددة الالوان والمذاهب التى تقتضى إحساساً جديداً وفهماً جديداً يقودهم جميعاً إلى الإلهام . فطريقته لا تفرخ الإلهام لتلاميذها ولا تنتجه فى مصانعها ، ولكن الكفاح والجلد والفهم والتحليل والدخول فى إطار الدور وفى إهابه هو الذى يولد الإلهام ويقضى على نظريات الغموض والأسرار والتكهنات . فالإلهام يأتى لمن يبحث عنه ولمن يشقى من أجله . فالإلهام لتحديد دور ما كشخصية شريرة شاذة يختلف عن الإلهام المطلوب مثلا لشخصية مسنة طيبة ، فلا بد والحالة هذه من الكشف إذن عن خطوط الشخصية وظروفها وأحوال معيشتها المحيطة بها ، ومن ثم يمكن الحصول على الإلهام المطلوب للدور ، ومع هذا تتضح الصورة المطلوب إبرازها فوق خشبة المسرح .

وعملية الإلهام لا تأتى إلى الممثل أو تكتمل عنده بشكل واحد أو على وتيرة واحدة ، بدليل أن الممثل يقوم أحياناً بدوره أثناء التمثيل بامتياز فى يوم وفى يوم آخر لا يجد الإلهام أو لا يحسه مائة فى المائة فيمثل نفس الدور بدرجة متوسطة . . يتعارض هذا طبعاً — وهو مازال يحدث فى مسرحنا الحديث وسيظل يحدث — يتعارض مع نظرية بلوتو وكنت وهجل التى تقول بأن الإلهام كامن فى النفس . . . فإذا كان كامناً حقيقة فلماذا يتغير ويتبدل عند الممثل . ؟

وستانسلافسكي يقول إن لعملية الإلهام نفسها أشكالا عدة ، وهذه الأشكال هي التي تبرز أداء الممثل وتعمقه في دوره مائة في المائة أو ستين في المائة . ويقول ستانسلافسكي : « إن الإلهام كالضيف الذي لا يحب زيارة الكسالى » ، لم يخدع ستانسلافسكي ممثليه ولم يحذرهم ولم يوهمهم بأن طريقته تصنع المعجزات ، لم يضع أمامهم عهوداً ووعوداً بل أقام لهم واجبات وقواعد يتبعونها ، قال لهم ذات مرة : « إن فن العيش في إهاب الشخصية مطلوب من الممثل في كل عرض وعليه أن يعرض هذا المظهر الجديد لدخوله تحت جلد الدور في كل مناسبة ليتقابل فيها مع الجمهور . يجب أن يكون في كل مقابلة حماس جديد وإلهام جديد يأسر قلب المتفرج ويستهويه ، لا يهم إذا كان الإلهام الليلة ضعيفاً عن إلهام الأمس فهذا لا يؤثر في شيء إذ المهم وجهة النظر الفنية وطريقة الإلهام نفسها وهل هي حقيقية أم لا وصادقة أم لا ؟ »

ولقد حاول ستانسلافسكي أن يبحث في أغوار عملية الإلهام بوجوهها المختلفة فلم يكتف فقط بما يظهر أثناء العرض ، بل تعمق في البحث والفحص منقباً عن الخطوط المعقدة التي قد تعرقل من ظهوره أو تنقص من قوته . وخرج أخيراً بأن الممثل ليس بإلهام ذي شكل معين يدخل في إهاب دوره في المسرحية ولكن من التسلسل السابق الذي مرت به مراحل هذا الإلهام منذ التدريبات الأولى للمسرحية وأثناءها .

ونحن نرى أن ستانسلافسكى بهذا قد كشف عن وجه جديد من وجوه فن الأداء التمثيلى لم يكن معروفا من قبـــل فى محيط علم المسرح والمسرحية . . .

لم يجحد ستانسلافسكى أوتوماتيكية الإلهام وكذلك بعض مظاهر وهجها وفورانها الذى يحدث فى بعض الأحيان ويجعل من الممثل عبقرياً يؤدى دوره فى كثير من النجاح والتوفيق ولكن ليس كل ممثل بمستطيع أن يدخل المسرح لينتظر المعجزات أو لينتظر وهج الإلهام إن هو أتى أو لم يأت . ولكنه كان ينادى بأن كل ممثل من واقع إرادته الخاصة مستطيع أن يوقظ من إلهامه تحت تأثير التكنيك النفسى ، وفى هذا يختلف فن الأداء التمثيلى عن أى فن آخر ، فكل فنان فى أى فن يبتدئ فى الخلق والتكوين حينما يعثر على الإلهام ولكن فى فن التمثيل فان الإلهام لا يتولد إلا بعد مرحلة طويلة وفى هذا يكن فى فننا المسرحى أكبر أسراره .

الإيقاع (الرتم والتمبو) [1] . . :

عنى ستانسلافسكى بالرتم والتمبو ومشاكلهما إذ أن بهما فقط ينتظم

---

(١) الإيقاع (الرتم والتمبو) .

الإيقاع فى المسرح هى السرعة التى ينطق بها الممثل دوره . وبمعنى أصح هى اللجام الذى يمسك به جوكى المسرحية (الممثل) . والانتباه =

العمل المسرحى ، وعن طريقهما فقط تحدد النغمات والتوقيعات وفترات السكوت وموسيقية الأذن فى المسرحية . . . كانت تعاليمه بشأن الرتم والتمبو تتعارض تعارضا تاما مع القديم وطريقته . فالرتم عنده ليس بهذه السهولة التى يراها الأقدمون وهى السرعة والبطء ، ولكنه فى مدرسته

= إلى الإيقاع أمر جديد فى الحركة المسرحية التى أوجدها ستانسلافسكى . فقبل انتشار تعاليمه لم يكن يهتم بالسرعة أو البطء أو درجة هذه السرعة أو فترات تلاحقها أو عدم تلاحقها أو الاعتناء بفترات الصمت . . وسرعان ما اهتمت دراسات ستانسلافسكى بالايقاع ، وتطور هذا الاهتمام إلى اعتبار الإيقاع والوصول إلى أعماقه هو العامل الاول بالنسبة للسيطرة على الانفعالات الكامنة فى النص المسرحى وكذلك على مدى انعكاساتها بل وفى بعض الأحيان على توصيل هدف المسرحية نفسها إلى المتفرج من ناحية ارتباط الهام أو الأهم بالسرعة أو البطء الذى سيخلف كلمات المسرحية .

ولقد توصل علماء المسرح إلى أن الاهتمام بالإيقاع أمر واجب ، ذلك لأن لكل مسرحية إيقاعاً خاصاً بها على المخرج أن يتكشفه ويمسك به من خلال الخيوط التى ضمنها المؤلف مسرحيته ، بل إن الإيقاع وعدم العثور عليه بما يوافق روح النص يؤدى فى بعض الأحيان إلى عدم نجاح مسرحية بأكملها لأنه سيكون معطلا لانطلاقات الأحاسيس وبالتالى تسير المسرحية فى فلك إيقاع غير المطلوب لها .

تنظيم وتوقيع ونغم حلو وفترات صمت تضفى على الاداء التمثيلى شيئاً جديداً لا يمكن الاستغناء عنه . . . شيئاً جديداً يساعد الممثل على الاسترسال فى بنائه الدرامى ولا يحدده أو يقيده ببطء أو بسرعة كما كان الحال سائداً من قبل . . . بل إن ما كشف عنه ستلانسلافسكى من مشاكل الإيقاع لينعش من الأحاسيس وبطريقة طبيعية يبرز الدخول فى إهاب الشخصية الثانية . . . ومن هذا نستخلص أن الرتم والتمبو لها تأثير خاص على الشعور . . . ولا يمكن أن ينفصما أبدا فى العمل السليم ، إذ أن كلا منهما له تأثيره الخاص يستمده من الآخر ويكمله . لم يكن عبثاً حين وصف ستانسلافسكى الرتم والتمبو بأنهما أقرب صديقين للشعور فضلا عن زمالة العمل بينهما . فهما يعطيان تأثيراً كبيراً لروح الممثل إذ يساعدانه على إيضاح تذكر الشعور . كما يعملان على لمعان قوة التخيل وتركيزها ويجعلان موضوع المسرحية دائماً محل النظر والاهتمام عند الجمهور إذ يحافظان على التوازن . . فاذا كان الرتم فى مسرحية ما كاذباً مزوراً فالمسرحية تبدو فى مظهرها وكأنها على أسس مزورة وعلى ظروف غير صادقة . وكذلك الحال بالنسبة للممثل الذى لا يحس الرتم والتمبو ، فان دخوله فى إهاب الشخصية الثانية ومحاولة العيش فى الشخصية المسرحية الجديدة لن يكون صادقا فضلا عما فى هذا من إخلال بمعقولية الأحداث وبالخط الدرامى فى المسرحية .

وستانسلافسكى فى تعاليمه لم يبحث عن الرتم والتمبو ولكنه

يستخرج ذلك من واقع الحياة وعجلتها ودوران أحداثها ، فإذا كانت هناك حياة فهناك حركة وهناك أحداث وهناك رتم سريع وتمبو مناسب ، فالرتم فى عرف ستانسلافسكى يتبع التعبير الموضوعى فى الحدث ولا يرتبط بالسرعة أو البطء اللذين يربطانه بالسطحية وبالخروج على القواعد الاستانسلافسكية . فالأحداث لا يمكن أن تستغنى عن الرتم والتمبو ، وبذلك يكون الممثل مضطراً لأن يمسك بتلابيب الرتم والتمبو فى حياة الدور ليوضح المطلوب منه دون زيادة ودون نقص . والرتم والتمبو يؤديان إلى ما يسمى بالتبعية ، وهى أن يتبع الممثل الظروف والبيئة المحيطة به فى الدور كما يتبع كل طلب لإحساساته فى شأن توضيح وإبراز العواطف والإحساسات كاملة غير منقوصة ولا زائدة عن الحاجة ، والتبعية بدون إحساس داخلى وروحى تفقد العمل الفنى جماله وسحره . . . .

إطار الدور :

عنى ستانسلافسكى بإيجاد شكل معين لإطار الأحداث المسرحية حتى يرتبط به كل من المخرج والممثل ليسيرا نحو الهدف جنبا إلى جنب . ومن هذا الشكل يمتد العمود الفقرى للدور المسرحى . وبهذا يحس الممثل منذ بداية العمل فى دوره أنه يقف على أرض طيبة خصبة تستطيع أن تحمله . وبهذا تتولد فيه الرغبة فى الازدياد لإعلاء شأن الدور وإبراز صفاته وفقراته المختلفة . وبتقسيم الدور المسرحى إلى فقرات يستطيع الممثل أن يقسم مراحل دوره واضعا هدفا خاصا لكل فقرة ، وهدفا عاما للفقرات جميعها

كوحدة للدور كله . ومن خلال هذه الفقرات يمكن بناء الدور الدرامى فى خط صعودى نحو الهدف الذى وضعه المؤلف واتفق عليه المخرج والممثل ، وهذا هو ما يسمى بإطار الدور . ويؤكد ستانسلافسكى أن تصرفاتنا وأحداثنا الداخليه والخارجية إذا كانت صادقة فإنها تساعد على أن يحلق الشعور فى عل فالعقيدة تظهر إذا كانت هناك حقيقة بينما الحقيقة تتكون من التصرفات الداخلية والخارجية الجارية . فإذا تصرف الممثل بحكمة على المسرح فى جو مناسب ، وكان عالما بمراحل الدور حتى لتظهر وكأنها أرتوماتيكية ، فهذا يحفظ الممثل من الترقيع ومن الافتعال ومن الارتجال ، ويصل بنا إلى قاعدة أصيلة فى نظام ستانسلافسكى الجديد حين يقول : « لسنا فى حاجة إلى التمثيل على المسرح ، ولسنا فى حاجة إلى الإيضاح بل التصرف ، التصرف فى الأحداث المسرحية بما هو مناسب ، فبالتصرف فقط تعلو قيمة الفن المسرحى فى النظام الجديد ويظهر الممثل مركزا ، مضبوطاً ، هادفا ، مستساغا ، ومقبولا طالما أنه يعمل فى إطار معين لا يخرج عنه ، ومن أجل هدف معين لا يحيد عنه . وأضرب لذلك مثالا للتصرف من مسرحية عطيل حينما وضع ستانسلافسكى خطة إخراجها ، ففى المشهد الذى يخدع فيه ياجو بربانسيو بأن يقيم ضجة فى المساء ينهض معها كل سكان بيت بربانسيو وكذلك ينهض معه جماعات من الكومبارس كان الواجب الحركى فى المشهد هو الآتى : هو البحث عن سبب الضجة والعثور عليه ، ويجب أن يكون ذلك هو هدف الجماعات المحتشدة على

أرضية المسرح لأنهم من أجل هـذا قدموا إلى هنا . ومن هذا تتضح أهداف ستانسلافسكى حيث الفهم ثم التصرف على ضوئه فى الأحداث المسرحية ، وفى هذا يكمن مضمون التصرفات الحركية وواجباتها ، ومن هذا يتضح أيضا أن اهتمام ستانسلافسكى بتكنيك الأداء التمثيلى أمر هام لو أراد الممثل أن يمتلىء بالعقيدة وبالإخلاص وبالحماس وبالتعمق فى الدور وتكوينه مما يبرز على المسرح فن الحقيقة ليكون الفن دائما مفيداً ، ناضجا، مخلصا من الزيف والترقيع ، ولقد حقق ستانسلافسكى هذا قبل وفاته بعدة شهور بعد أن حققه طوال حياته الفنية وذلك فى مسرحية «طرطوف» لموليير ، فتوبوركوف حينما يستدعى طرطوف (فى أول حضور له) يكتب ستانسلافسكى فى كتابه (التدريبات) يقول : «لمع نتيجة أول مقابلة له، فمن الخطوات الأولى له والكلمات الأولى له كان واضحا أن طرطوف قد وزن نفسه بميزان دقيق حيث كان من الصعب أيضا التعرف عليه وسط الشخصيات الأخرى فى المسرحية ، هذه الشخصيات التى خرجت كل واحدة منها علينا بجديد قاطعين مراحل أدوارهم بنجاح من مرحلة إلى أخرى بسهولة كما لو أنهم لم يعرفوا الصعوبة فى حياتهم أبداً . هكذا خرجت مسرحية طرطوف بإخراج كدروف مما أثبت أن طريقة الأحداث الحركية قد أثبتت نفسها بنفسها .

مدرسة الإخراج :

كما اشتهر ستانسلافسكى واشتهرت تعاليمه فى المسرح بالحرفية التى ابتدعها فى الأداء التمثيلى وتكنيكه الداخلى والخارجى وعن طريق تعاليمه هذه كما سبق وأوضحت استطاع أن يقيم إصلاحات فنية جريئة رفعت من قيمة المسرح الروسى وأبقت له وصايا ثابتة يتبعها كل من يريد الاستزادة من هذا الفن على أسس علمية دقيقة .

فقد تخطى ستانسلافسكى القواعد الأولى الضيقة الحدود فى فن الأداء التمثيلى مجدداً ومبتكرا ومكتشفاً لأبعاد جديدة اختلفت عن القديم فى الجوهر محاولا البعد بالممثل عن تمثيل الدور بإيجاد قواعد جديدة يعالج بها كل دور واعتبرها قانوناً أسماه (قانون الخلق) .

هذا القانون الجديد هو الذى يربط الممثل والمخرج فى دوران عجلة المسرحية وفى إطار الخلق الجديد الذى يجب أن يتوفر لها ، فليس معنى أن يقوم الممثل بدوره تماما وبنجاح أن كل شىء قد انتهى . فمصير الممثل فى حاجة دائمة إلى عملية إخراج ناجحة وإلى عرض مسرحى جيد . ولهذا وجه ستانسلافسكى كل جهوده للبحث والدراسة والاستقصاء فى نظريات الإخراج والتعمق فى إبرازها بما يخدم النص المسرحى ، ولقد ظهر فى مسرح الفن فى مرحلة تطوره الإخراج المسرحى كوظيفة ، وأصبحت وظيفة المخرج المسرحى التى كانت تحتل المكان الثانى هى الوظيفة

الاولى التى تسير بالعرض وبالمسرحية إلى مراحل النجاح . واستطاع المخرج أن يقفز إلى الأمام قابضاً فى يده على زمام المسرحية والمسرح والفن والجمهور . وخرج المخرج على الجمهور الروسى بشخصية حديثة للمخرج هى (المخرج المفكر) الذى لم يكن له أثر قبل ذلك والذى ظهر فجأة (كما سجل ذلك أحد رواد مسرح الفن بموسكو فى حفلات المسرح الاولى) . وحددت الطريقة الاستانسلافسكية بأن أكبر عمل للمخرج وأعظم مهمة له هو نقل فكرة المسرحية وهدفها إلى النظارة .

وكان هذا انقلابا ، فأمثال هذا النوع من المخرجين لم يكن معروفا من قبل وكان النجاح الذى يلحق ببعض المسرحيات يعود إلى عوامل أخرى لاتتصل بنهاية معينة أو فكرة محددة لمؤلف ، وكان كل عمل المخرج قديما أن يشرح لكل ممثل أمام أى ديكور يقف ، ومن أمام أى حائط سيغادر المسرح ، وأين يجب عليه أن يجلس ومتى يقف . ولا ينسى دانتشنكو أن يعقب على ذلك فى كتابه «من الماضى» حين يقول : « وكيف كانت تسير عمليات الاخراج ؟ لا حديث البتة عن المسرحية (ويقصد الحديث المعروف اليوم بالبروفات التحليلية التى تستمر بين يومين أو ثلاثة فى بدء التدريبات) والتى فيها يتحدث المخرج عن هدف المسرحية والبناء الدرامى لها والموقف الحقيقى للمشاهد كل على حدة وكذلك عن المسرحية كلها كوحدة واحدة — يتابع دانتشنكو حديثه فيقول » بل يحضر كل ممثل ليتسلم دوره فى نوته ويبدأ الممثلون فى القراءة والمخرج من خلف هذا كله لاتخرج ملحوظاته عن (حسنا .. حسنا) وكانت العادة طبعاً فى هذه

البروفات الأولية ألا يحضر كبار النجوم بل يقرأ مساعد المخرج أدوارهم، وكانت البروفة الأولى تجرى رأسا على خشبة المسرح والممثلون يقرأون أدوارهم دون أن يدرى أحد عم يتحدثون وعمن يتحدثون أو عن ماذا تدور المسرحية أو أحداثها . ويستوقف المخرج الممثلين لينبه أحدهم أن يذهب عند جملة كذا إلى الأريكة وينبه آخر للنزول نحو الكنبة أو نحو هذا الفوتيه عند جملة أخرى . لماذا ؟ لست أدرى ولا أحد يدرى لماذا يجلس الممثل على هذا الكرسى بالذات ؟ ولماذا إلى اليمين وليس إلى اليسار ؟ والممثلون المساكين يدونون الحركة المسرحية العجيبة فى نوتهم ولا يبقى أى وقت فى البروفة للكشف عن قناع الشخصيات أو تحليل تصرفاتهم وعلاقاتهم ، وكل يوم تجرى البروفة (وأسميها بروفة مجازاً واضطراراً) على هذا النحو ، ويكر الأربعة فصول أو الخمسة وهكذا دواليك فى اليوم الثانى والثالث ، وكل يوم يعيد المخرج تعليماته من يذهب إلى اليمين ومن يذهب إلى اليسار ، وهكذا تستمر التدريبات وسرعان ما يقترب يوم العرض . . فيالها من طريقة .

المخرج هو مترجم أفكار الدراما . . . تبدأ مدرسة ستانسلافسكى للإخراج بهذه القاعدة إذ تقول : « إن فن الإخراج يبدأ عندما يعبر المخرج عن مضمون المسرحية ويكون مترجماً أميناً لأفكارها . ففن المسرح أثبت فى كل وقت أنه فن جماعات . هكذا ولد وهكذا سيظل دائماً حيث ترتبط أفكار المؤلف ومواهبه مع أفكار الممثل ومواهبه. لذلك وجب على المخرج أن يكون دائم اليقظة عند فحصه للشخصيات

التى أوردها المؤلف ومطابقتها وهل هى شخصيات درامية أم لا ؟

حرصت مدرسة الإخراج فى مسرح الفن على القاعدة التى ظلت أكثر من خمسين عاماً تحافظ عليها ، وهى أن فكرة العمل الدرامى وشخصياته تخدم نقطة البداية فى الخلق عند المخرج . فالمخرج هو عقل المسرح وذهنيته وسيد نظريته وقائدها وعينه النقادة التى لم تعرفه من قبل المسارح القديمة . بهذا أيضاً يتمسك دانتشنكو ويقرر أن المخرج هو مربى المجتمع . فى تعاليم ستانسلافسكى أن فكرة كبيرة بدون متفرج لا يمكن أن يتولد منها الحدث الأكبر .

على هذه الأسس الجديدة تقدم المسرح الجديد وانتشرت تعاليمه ، فقد ثبت أن هدف المسرح الواقعى هو الحياة التى تخص المتفرج خاصة ، وأن المسرح الواقعى يعيش مع الشعب بأحاسيسه ومفهوماته ، إنه مربى الشعب ومعلمه ، وفى هذا نحس أن المسرح القديم لم يضع فى اعتباره شيئاً معينا لخدمة الجمهور . والمخرج يبنى عمله المسرحى على اعتبار أن العصر يوقظ المتفرج ليفعمه بالأفكار ، فليست البوزات على المسرح أو الأشكال المزركشة هى الإخراج ، وليس حل موضوع المسرحية أو لغزها هو المسرح ، كما أنه ليس الخدع — مهما تكن من أى نوع — هى التى تحدد قيمة أو جودة العمل المسرحى أو الإخراج المسرحى ، إنما المهم هو جودة نقل هذه الأفكار مع أفكار المؤلف ، وفى تخيل المخرج لهذه الأفكار ومدى انعكاسها عليه وفى مضمونها وفى

دقات نافوسها المؤكد خاصة حين كشف النقاب عما فيها من أسرار .
بهذا انصهر قانون الإخراج الجديد فى تدريبات مسرح الفن الذى ارتبط تاريخه ارتباطا وثيقا بتعاليم ستانسلافسكى ، وكان ذلك واضحاً جلياً خاصة فى مسرحيات « القطار المسلح » ، و « أعداء » . ففى المسرحية الأولى حاول المؤلف أن يتنصل من الشكل فلا يصح أن ينخدع . وعالجت المسرحية مشكلة الحزب وطبقة العمال وحيث تجمعات الفدائيين وتحركاتهم وجلهم من الفلاحين وكأنه كان لابد لعملية الاخراج أن ترتكز على دعامة قوية فى المسرحية والقطار المسلح هو الثورة .

فعملية الإخراج ترتكز على مكانة الحزب فى المسرحية ومن خلال تخيل المسرح . فالقطار المسلح كما قلت هو الثورة ، وبهذا يتقابل المسرح فى مسرحية « القطار المسلح » مع أناس جدد ومواضيع جديدة . ثم جاءت شخصيات مسرحية أخرى للكتاب تورجنيف وتشيكوف وجوركى وإبسن بعد ذلك واختلطت وامتزجت بالروح الشعبية الجماعية ، وحاول الإخراج بانتصار أن يبرز أعماق النفس البشرية وما تحس به فى هذه المسرحيات . بهذه المسرحيات القوية أستطيع أن أقول إن مدرسة الإخراج المسرحى فى الميزان الجديد قد أرست قواعدها . كما أخرج ستانسلافسكى بقواعده الجديدة فى الاخراج مسرحيات « القطار المسلح » « القلوب المتأججة » ، « القلب الميت » ، « الأرواح الميتة » ، وعشرات أخرى غيرها . وقد أكدت كل أعماله أن مدرسته جديرة بالتقدير والاعتبار .

وتوسعت المدرسة وامتدت إلى دانتشنكو المخرج نفسه الذى جرب الطريقة فى إخراجه لمسرحية «أعداء» لجوركى فى مسرح الفن حيث نجحت نجاحاً باهراً واستطاع الممثلون نتيجة لنظريات ستانسلافسكى أن يكونوا لحما ودما حقيقيين . . فزهاربارجين صاحب المصنع وسينسوف الثائر، ونيكولاى اسكروبوتوف رجل الحقوق، ولافشين العامل، وبولينا زوجة صاحب المصنع ، وميخائيل اسكروبوتوف التاجر وتتانيابارجينا الممثلة . . كل هذه الشخصيات كانت نابعة من الحياة الواقعية التى كانوا يعيشونها بالمسرحية ، وكانت الظاهرة الواضحة هى تعمقهم فى أدوارهم، فلقد رسم دانتشنكو إطاراً عظيما للمسرحية فتوخى أن يطبع المسرحية بالطابع السياسى فاسم المسرحية «أعداء» يبحث فى العداوة التى تتولد من الاختلاف الطبقى لمجتمع ما غير متوازن . وكان الاخراج يتركز فى إبراز شعور العداوة والبغضاء وإظهاره ، ولم يكتف الاخراج بالممثلين وبروفات التحليل التى أقيمت لهم موضحاً العلاقات بين الشخصيات ، بل تعداه إلى الديكور ليوضح أهمية الديكور فى أمثال هذه العروض ، فكان على يمين المسرح بيت بارجين به شرفة واسعة الأطراف تطل على حديقة واسعة الأطراف ، وفى الجزء الأكبر الخلفى أقام المخرج سوراً عاليا ببوابة حيث صالة المصنع التى تؤدى إلى عشش العمال . بهذا السور المرتفع الذى يمثل سداً منيعاً بين الطبقتين أراد الاخراج أن يبرز المضامين المختلفة فى المسرحية . وعلى هذا نرى فى الفصل الأول تتانيا وهى

فسأل سينسوف : « أذاهب أنت إلى المكتب ؟ سأصحبك حتى البوابة » وتصحبه السيدة وتقف عند باب حديقة مفتوح نصفه ، وهنا نلحظ السور الهائل وسواد الظلام يطوبه بينما نراها وهى فى ملابسها ذات اللون الأحمر تقف حائرة مسمرة ، وهنا يكشف الاخراج عن شخصية تاتيانا وأحاسيسها الداخلية . إنها تقف الآن بين الفريقين وعلى خط خطر من خطوط النار لاتدرى إلى أى فريق تنحاز . وأين مكانها ؟ أبجانب بارجين أو سينسوف ؟ ولهذا فهى تقول لرجال فريقها ومجتمعها : « حياتكم كحياة المسرح . أخطأوا توزيع الادوار عليكم ولا أحد منكم يستطيع أن يقوم بتمثيل دوره .... ولا يمكن فهم شىء من المسرحية » . لهذا أيضا كانت مسرحية « أعداء » من المسرحيات الكلاسيكية الروسية وقد أطلقت عليها صفة الكلاسيكية لأن العرض كله حوى بين جنبيه أفكاراً سياسية جاءت بالمسرحية على شكل صريح حقيقى .

وسارت الطريقة الجديدة .. وأخرجت بها مسرحيات « ليوبوف ياروفايا » و « أنا كارنينا » « الشقيقات الثلاث » ثم « الأرض » .

المخرج والممثل :

قامت التعاليم الجديدة على احترام عمل الممثل باعتباره الشخصية الأولى التى تبدأ فى وضع بذرة العمل وتتتبع مراحل تطوره باهتمام وتعمل على إبراز هذه المراحل . لذلك كان الممثل هو سيد المسرح ، ولذلك كان المخرج يفنى نفسه فى الممثل لأنه هو أداة التعبير والترجمة والنقل

أمام الجماهير . ولهذا كانت تعاليم ستانسلافسكى واضحة فى هذا المجال ، إذ أنها كانت تقضى أيضا على الممثل بأن يكون دائماً فى خدمة النظريات الحديثة التى لم يستعملها من قبل رجال الادب والفن العالميون أمثال جوردون كريج وماكس راينهارت .

كتب دانتشنكو يقول عن وظيفة المخرج أن لها ثلاث مهات :

١ — المخرج المترجم ، وهو الذى يوضح كيف يكون التمثيل ويمكن أن نسميه أيضا بالمخرج الممثل أو المخرج المربى ، إذ هو يحل المشاكل المتعلقة بالتكوينات الفنية عند الممثل .

٢ — والمخرج العاكس ، وهو الذى يعكس للممثل الإحساسات والانفعالات ويعيدها اليه ليقوم الممثل بتمثيلها . وعلى المخرج العاكس أن يحس بإمكانيات الممثل ، وأن يعطيه من نفسه أثناء التمثيل ما يعينه على التعمق فى دوره والأخذ بناصيته ، ثم يظهر كل هذا فى دقة بإرادة الممثل وليس بالقوة التى يفرضها المخرج ولكن بالحسنى والملاطفة .

٣ — ثم مخرج العرض المسرحى ومنظمه ، وهو الذى يتحمل كل أعباء المسرحية وينظر إلى كل مرحلة فيها نظرة تمعن وتأمل ، وأن يحاول بكل جهده ربط شخصيات الرواية فى وحدة فنية .

وتمتد الطريقة الجديدة وتنتشر فى المسارح الواحد تلو الآخر لتخرج مسرحية « القلوب المتأججة » للكاتب الروسى استروفسكى الذى حاول

فى هذه المسرحية أن يضع القواعد التى يقوم عليها المجتمع ، والتى يصورها من خلال قرية ريفية روسية فى نهاية القرن التاسع عشر ... والمسرحية حادة اشتراكية وهى أشبه بحوار فكاهى قصير . ومن أميز ماحوته المسرحية إبراز التعاون الذى ساد بين المخرج والممثل .

ولقد قدمت المسرحية على مسرح الفن بموسكو فى يناير ١٩٢٦ فى الفترة التى تبعت الثورة الروسية ، ثم قدمت بعد ذلك مسرحية جوجول (الأرواح الميتة) وقد بدأ ساهنوفسكى التدريبات الأولى إلى أن جاء ستانسلافسكى وأكملها ، وبعد ٣٠٥ بروفة وفى نوفمبر عام ١٩٣٢ قدم العرض الأول للمسرحية حيث تعرضت لهجوم شديد من بعض النقاد .

العرض المسرحى كوحدة فنية فى النظام الحديث :

امتازت المدرسة الحديثة فى الإخراج بأنها قد كشفت عن مدلولاتها منذ أول الطريق ، هذه المدلولات التى حددت بدقة العلاقات المختلفة بين المخرج والكاتب المسرحى والممثل والمتفرج . وبهـــذه الوحدة الفنية استطاع ستانسلافسكى أن يشق طريق مدرسته المسرحية ، هذه الطريقة التى حددت أن العرض المسرحى وحدة فنية لا يمكن أن تتجزأ . وعلى هذا كان العرض المسرحى يصور حقيقة الحياة ، فادراك المسرح ومغزاه يتأتى من الموضوعية المسرحية وشكل هذه الوحدة الفنية ،وكان لزاما أن يلحظ هذا التغيير جمهور المسرح وقتذاك وأن يقدره ويتجاوب

معه ، وبذلك يرتفع ستانسلافسكى إلى صف العباقرة كما يرتفع بمسرح الفن إلى المستوى الجدى اللائق بسمعته .

ولم يترك القانون شيئاً إلا وبحث فيه . فمن أغرب ما حدده ستانسلافسكى أن مشاهد التجمعات يجب أن يكون لكل مشترك فيها دور خاص به ، وعليه أن يحدد معانى الدور وتطوراته وأن يعرف مكانه على المسرح ، واتفق ستانسلافسكى ودانتشنكو على أنه لا يوجد دور صغير بل يوجد ممثل صغير ، فاليوم ممثل وغداً دور ثانوى لا يذكر من أجل الارتفاع بالمستوى الفنى للأدوار الثانوية وممثليها .

مكونات العرض المسرحى :

المخرج المسرحى الواقعى الحديث هو الذى يعكس مظاهر استمرار الحياة الواقعية على الأحداث المسرحية التى تكون أكبر ظاهرة فى الطريقة الحديثة . ولقد راعى ستانسلافسكى كل هذه الملاحظات وتعمق فى بحثها وإرساء قواعدها . ففى رأيه أن المخرج الذى لا يخضع فى تدريباته على مسرحية ما لمنطقية الأحداث فانه لا يضيف جديداً إلى النص ولا إلى العرض المسرحى نفسه . وأسأل نفسى : لماذا كل هذا الاهتمام الذى بذله ستانسلافسكى ؟ لا شك أن السعى المحكم وراء الهدف ووراء التسلسل ووراء منطقية تطور الأحداث هو الذى يكشف عن وجه الحياة الحقيقى فى مسرحية ما ، كما يكشف عن حياة الشخصيات التى تعيش فيها . فالأحداث تكشف للمتفرج أعماق شخصيات المسرحية ودواخلهم ،

كل هذا معقود آماله على المخرج المسرحى ومدى قدرته وثقافته واطلاعاته ومقدار تعمقه فى الموضوعات العامة والخاصة، فاذا لم تتوافر هذه القدرات فى المخرج، فعليه أن يبحث له عن مكان آخر يعمل فيه غير ميدان المسرح . فعمليته صعبة للغاية فى هذا المجال إذ عليه أن ينسق بين الأجزاء ويوحدها فى نغم متناسق، وأن يقعد تطور الأحداث ويمنطقها وأن يولد الاحساسات الدافئة حول العرض المسرحى ومن أجل هذا كان حتما على المخرج أن يفهم الأحداث وأسرارها فهما دقيقا مستفيضا . وعليه أن يعرف النوع الذى تنتمى اليه المسرحية وأن يختار الاطار المذهبى لها، سواء كان واقعيا أو طبيعيا أو رمزيا، وعليه أخيراً أن يساعد على إبراز كل ما يفيد الممثل ويمد له يد المساعدة للكشف عن حقائق حياة الدور .

لذلك اختلفت الناحية الموضوعية فى المسرح عند ستانسلافسكى عنها عند المخرجين الآخرين وعباقرة المدرسة القديمة المنصرمة . ففى المسرح القديم اهتم المخرج كثيراً بالشكل الخارجى وسرعة الرتم وبطئه وعلو الصوت وانخفاضه وخدع المناظر المسرحية وغير ذلك من الفرعيات . على عكس ستانسلافسكى الذى عالج النص المسرحى من زاوية نظر أخرى . فنقطة البداية الموضوعية عنده تبدأ من الهدف العام للمسرحية والمضمون الإجمالى لها، والخط الاساسى لديه هو خدمة الهدف وإبراز هذا المضمون وتوضيحه للجمهور ليفهم لماذا كتبت

المسرحية ولماذا يمثلها الممثلون . وعلى هذا نجد أن نقطة البداية عند، تحدد شكل العرض المسرحى وموضوعيته ، فلا يمكن أبداً أن يقدر نجاح لعرض مسرحى لا تتوفر فيه أهداف النص ، ومهما بذل المخرج من حيل مسرحية فلابد أن يتخلخل العرض إذا لم تكن هناك فكرة أو هدف أو نظريات تسيطر عليه وتمثل وتشرح وجوهه المختلفة . وعلى العكس إذا نبع العرض من أفكار ومن خطوط عريضة فإن كل شيء يكون فى مكانه منسجما مترابطاً . ومن ثم تتضح المشاهد أو اللوحات وبالتالى الفصول وأخيراً المسرحية بأكلها .

وفى هذا نجد أن فن المخرج فى أن يستخرج الخطوط العريضة فى المسرحية ويركز عليها الأضواء والبقع اللونية المختلفة ليخرج منها المتفرج بالاحساس الذى أراده له . فعدم فهم المخرج لدقائق المسرحية يؤدى بالمتفرج إلى التعثر فى فهمه للنص ، ومن ثم فلن يلتفت أو يفطن إلى هدفه ، وقد يمر عليه دون أن يدرى أو يحس به ، وهو لذلك سيحاول كمتفرج أن يفكر وينقب ليفهم ويخرج بشيء لم يستطع المخرج أن يجسمه أو يوضحه له ، وفى خروجه هذا ضياع للمسرحية .

وعملية الإخراج فى المدرسة الحديثة تقتضى من المخرج أيضا أن يلاحظ كل خط حدثى بالمسرحية ، كما أن على مهنـــدس الديكور أن يساعده بأن يورد من الألوان والتخطيطات ما يساعد على الفهم وما يتمشى

مع نظريات المخرج ، وكذلك الحال بالنسبة لواضع الموسيقى حيث يشترك مع الاخراج والديكور لإعلاء شأن النص .

لقد علق ستانسلافسكى مرة على واجبات مهندس الديكور ودوره فى العرض المسرحى فقال : « إن نجاح الديكور فى مسرحية ما يتوقف على عمق فهم واضح للمواقف الدرامية » ولهذا كان العمل فى مسرح الفن يعتبر وثيق الصلة بالمخرج وبمهندس الديكور حتى سمح لواضعى الديكور ومصمميه بالتدخل فى البناء الدرامى للممثل ليحس الأبعاد العميقة . وكان ف . سيموف أول مهندس ديكور نفذ طريقة ستانسلافسكى بحذافيرها .

أما الموسيقى فهى عند ستانسلافسكى قد أخذت شكلا جديدا ، إذ كانت تقوم مقام الحوار الذى لم يرد فى النص أو عجز النص عنه . فاذا كانت الموسيقى تسير بمقاطعها نحو الهدف الرئيسى للمسرحية فهى بلا شك مفيدة وموضوعية .. ولايهم أبدا ماتحدثه من أصوات إنما المهم هو أن تحتمل قوة الأحداث وتسير معها فى اتجاه واحد .

مدرسة ألكسندر تايروف المسرحية

(١٨٨٥ — ١٩٥٠)

مقدمة . .

بعد الفشل الذى منيت به ثورة عام ١٩٠٥ فى الروسيا القيصرية ، أخذ الأدب صفة التشاؤمية وانعكست بعض الأفكار السوداء على الفنون بصفة عامة ، وعلى المسرح بصفة خاصة . ويذكر فى هذا المجال المحاولات الجادة التى قام بها المخرج ستانسلافسكى فى مسرح الفن بموسكو للخروج بالمسرح إلى الشكل الجديد الذى عرف فيما بعد بـ (الأعماق الفنية) .. هذه الأعماق التى لم تغفل تأثير علم النفس وتعاليمه فى الفن المسرحى الحديث ، كما اهتمت بالتعبيرية وأدواتها عند الممثل من خلال فنه ، وكذا مقومات البيئة وعلاقة هذه الخطوط المتشابكة بحياة الدور المسرحى ، واستطاع مسرح الفن من خلال هذه التعاليم الفنية التى اقتضت الانتظار فترة طويلة لإرساء قواعدها أن يقيم دستوره الفنى المعروف به حتى وقتنا هذا .

وإذا كانت هذه المدرسة الاستانسلافسكية قد أتت بعد ذلك بمدرستى مايرهولد Mayerhold وتايروف Tairov فإن ذلك ولا شك يثبت الأصالة الفنية والقيمة الجوهرية التى اختطتها هذه المدرسة فى سبيل النهوض بالمسرح وبفن التمثيل والإخراج كمدرسة رائدة .

حرص مايرهولد وتايروف أن تكون نقطة البداية عند كل منهما هى المعارضة التامة ، بل وذهبوا أحياناً إلى إنكار الأسس والتعاليم التى قامت عليها مدرسة ستانسلافسكى ، وبذلك أعطى مايرهولد ما عرف باسم اللامعقول أو غير المنطبق على الواقع Absurd حتى يحقق هذا التعارض ، فكان كل ما قدمه معترضاً عليه من الواقع ومن العقل البشرى نفسه . كما أعطى تايروف رغم تقاربه من نظريات مايرهولد فيما يختص بالانفعالات نظريات جديدة أخرى خاصة من ناحية التركيب الفنى .

غير أن المدرستين قد تقاربتا من ناحية قواعد فن الممثل واختلفتا فى المظهر الخارجى عنده . . يؤكد ذلك ما جاء على لسان تايروف فى مجلة المسرح التى تصدر فى بلده حيث ذكر فى أحد أعدادها عام ١٩٠٨ بعض قواعد مدرسته على الوجه التالى :

١ — فن الممثل فى حاجة إلى شكل جديد للأداء التمثيلى . . شكل لامع (مصنفر) خال من البغبغة وتذبذبات الصوت وتموجاته ومن تحميل الصوت الرنة البكائية الآلية التى يعمد إليها بعض الممثلين .

٢ — ليكن للصوت عند الممثل دائماً إمداد ومعاضدة حتى يسمع واضحاً نقياً يشبه فى وضوحه الرنة التى تحدثها قطرة ماء تسقط من حنفية ماء فى بئر عميقة . . أى واضحاً رناناً لا يسبب سقوطه صدى .

٣ — التخفيف من الهزات الغامضة التى تمتلىء بها المسرحيات حتى يمكن التخلص من عنفها بالنسبة لطريقة تأديتها أداء تمثيلياً يضمن لها قوة الشكل الخارجى عند الممثل . . مع مراعاة الاقتصاد فى حركات اليد عند الممثل والحد من الضربات على الجسد والبطن وما إلى ذلك . . . إذ أن المهم هو الشعور الداخلى والانفعال الباطنى يظهر ويجسد بالعين والشفاه ودرجة الصوت .

٤ — العناية بطريقة إخراج اللفظ من الفم بحيث يعكس الهدوء الخارجى للممثل كما يعكس البركان الداخلى له .

٥ — الدخول فى إطار الدور وإبراز الهياج والانفعال . . وهذا مرتبط ارتباطاً وثيقا بالمحتوى الأدبى والفنى الذى تقوم عليه المسرحية .

٦ — الحذر الشديد فى ضبط « الرتم » وخاصة عدم الإسراع فى الكلام . وهو أحياناً ما ينتاب الممثل دون أن يشعر به حيث مرجعه العصبية ولا محل لذلك إلا فى الأدوار الشاذة وأدوار المجانين وغير الطبيعيين .

٧ — الاعتناء بالأدوار ذات الطابع الخاص (الشاذة) كالبطل الدرامى ذى الوجه الضاحك .

من كل هذه التعاليم نرى أن تايروف يعتبر الممثل هو الفنان الخالق فى المسرح . . وعلى هذا جاءت المسارح الروسية فى عام ١٩١٠ باتجاهات ثلاثة :

أ — مسرح المؤلف المسرحى . . بقيادة ستانسلافسكى فى مسرح الفن .

ب — مسرح المخرج . . يقوده مايرهولد فى مسرح مايرهولد .

ج — مسرح الممثل . . بقيادة تايروف فى مسرح تايروف الصغير.

حياة تايروف :

ألكسندر يا كوفلافيتش تايروف ولد عام ١٨٨٥ فى أكرانيا وكان والده مدرساً قاد ابنه إلى التعليم . . وتعلم تايروف اللغتين الألمانية والفرنسية بطلاقة وكذلك الموسيقى والفنون ، ثم تقدم للجامعة حيث درس فيها ، واشترك فى فريق التمثيل بها وزامل فى نفس المرحلة المخرج فاختنجوف . . وفى عام ١٩٠٥ أنضم إلى فرقة كوميسا رجافسكى المسرحية أثناء دراسته للحقوق حتى حصل على دبلومها عام ١٩١٣ .

وفى عام ١٩٠٥ قدم تجربة فنية أولى حيث انتقل إلى المسرح الرحال وظل يخرج فيه حتى عام ١٩٠٩ . . ولما كان بافيل جايجابوروف رائد هذا المسرح من تلاميذ ستانسلافسكى فقد تعارضت أفكاره مع أفكار الناشىء تايروف الذى سرعان ما ترك المسرح فترة . . ظل بعدها يمثل ويخرج ويقدم أعمالا متقطعة حتى عام ١٩١٣ ، حيث عين مخرجاً ثابتاً بالمسرح الحر فى موسكو .

غير أن أفكار تايروف الفنية ظلت تراوده حتى جمع حوله بعض الفنانين وكون بهم المسرح الصغير بموسكو عام ١٩١٤ .

وكان أول ما أعلنه تايروف فى مسرحه الصغير عدم تمسكه بالنص المسرحى الذى كان مقدساً عند مدرسة ستانسلافسكى . . فقد كان تايروف يرى أن النص ما هو إلا خامة لم تنضج بعد . . خامة فى حاجة إلى مراحل كثيرة للتبلور حتى تكون صالحة للعرض المسرحى ، كما كان يرى أن من أهم واجبات المخرج البحث لابتكار طرق جديدة لفن التمثيل مع الإلقاء وزوايا جديدة للخدع المسرحية ثم تنظيم هذه الطرق الجديدة فى الأداء التمثيلى وإعدادها للممثل ليحملها فى شكل مشرف أمام الجمهور ومن خلفه وفى خدمته يقف الديكور والملابس .. وإذا ذكرت الديكور فإننى أجد لزاماً على أن أوضح وظيفته الجادة فى مدرسة تايروف حيث كان يضطلع بمهمات ثلاث :

١ — التمثيل والتعبير عن مكان الحادثة المسرحية .

٢ — الميدان الذى تتحرك فيه الأحداث .

٣ — المهيء لجو الأحداث .

ثم قامت ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ فغيرت من مجرى الأحداث السياسية والأدبية والفنية فى روسيا . . واستطاعت المسرحيات فى مطلع القرن العشرين بعد الثورة أن تحتوى على المجموعات التى تمثل الشعب واشتراكه فى فن الرواية وفن المسرح ، وأخرج تايروف عدداً لا بأس به من المسرحيات دعم به تعاليم مدرسته الجديدة فقدم « فيدرا » عام ١٩٢١ وتبعها بأوبرت « جيروفلا » عام ١٩٢٢ وفى عام ١٩٢٤ يتجه إلى

الكلاسيكيات الروسية فيخرج مسرحية « العاصفة » للكاتب الروسى الشهير أستروفسكى وفى عام ١٩٢٧ يخرج «أنتجونا» ثم مسرحية أونيل الشهيرة « رغبة تحت شجرة الدردار » .. وفى عام ١٩٢٩ يخرج مسرحية «الزنجى» وفى مطلع عام ١٩٣٠ يقدم على إخراج رائعة بريخت « أوبرا الشحات » المعروفة باسم أوبرا الثلاث بنسات .

ومن خلال هذه المسرحيات استطاع أن يجعل لتعاليمه خطا جديداً فى ميدان المسرح ، واستطاع أن يرتقى قدر الإمكان بفن الأداء إلى قمة أعماله فى عام ١٩٣٣ حين أخرج مسرحية فيسنيافسكى الشهيرة «مأساة التفاؤل » .

وكان من الطبيعى أن تثير كل هذه الانتصارات الفنية أحقاد زملائه ورفقائه فى الحقل المسرحى فكسب تايروف نتيجة ذلك أعداء كثيرين. ولم يكن صبورا بل كان عصبى المزاج لا يتنازل عن رأيه أبداً . .

وفى عام ١٩٥٠ لقى حتفه .

الممثل وفنه :

يقول تايروف : لو سألنى أحد : ما هو أصعب أنواع الفنون ؟ لقلت له : فن الممثل .. وإذا سألنى آخر : وما هو إذن أسهل أنواع الفنون ؟ لأجبته أيضاً : فن الممثل » .

يؤكد قول تايروف أن فن الممثل هو الفن الذى لا يستطاع تحديده أو حفظ قواعده واسمه . . وهو أيضاً ذلك الفن الذى فى حاجة دائمة إلى التعريف وإلى الافصاح وإلى الكشف عن جوهره . . أضم إلى ملاحظتى هذه قول المخرج الكبير جوردون كريج حيث يقول : « المسرح دائماً فى حالة تقدم وازدهار إلى الأمام . . ولكن فن الممثل فى حاجة إلى عدة سنوات طويلة لملاحقة هذا التقـدم » .

ففن الممثل فى حاجة إلى عملية المراس والاستمرار والجهد والعرق حتى يمكن النهوض به . وإذا نظرنا مثلا إلى أحد عازفى البيانو ممن يمكن الاستماع إليه والإصغاء إلى عزفه وجدنا أن عليه ليستخلص منا الرضا أن يقبع إلى التمرين الطويل الشاق . . هذا فى الوقت الذى لا يتطلب منه العزف الانضمام إلى أوركسترا معين . بل حتى يستطيع أن يقدم شيئاً ترفيهياً كلما وجد لديه بعض الوقت للتسلية . فما بالنا بالممثل وفنه . . وما هو شعورنا وحكمنا على ممثل لا يعرف التحكم فى تلوين صوته وتغيير نبراته وليست له دراية بعملية (الصنفرة) اللازمة أو تدريبات التنفس . . وكيف الحال مع ممثل لا يعرف ضبط إيقاع انفعالاته ولا يعرف تنظيم إشاراته وحركاته ؟ من أجل هذا كله كان فن الممثل صعباً قاسياً وسهلا ممتعاً . ولذلك وجب للنهوض به اتباع روتين خاص مخيف يربط الممثل بفنه وقواعده الجادة .

والممثل هو الذى يقدم بفنه الحدث المسرحى وينقله للشاهد ،

والمسرح المقنع هو الذى يقدم أهم ما لديه للاقناع . . يقدم الحدث المسرحى . . والممثل فى مدرسة تايروف يعرف باسم « رجل الحدث النشيط » لما يلقى على أكتافه من مهام تجعله الوحدة الأولى أثناء العرض المسرحى .

يقول تايروف : « بفن الممثل فقط ومن خلال شخصه تتضافر الشخصية الذاتية للممثل مع خامة العمل (المسرحية) ووسيلته . . . ثم من الصنعة من وراء ذلك كله » . . وهو يشرح هذا فى المثال التالى الذى يثبت به أن فن الممثل قائم على الممثل وحده . . . فالرسام فنان وخامة عمله الألوان وقطعة القماش والوسيلة إلى عمله الفرشاة ومائدة الرسم ثم فنه وذاته . . . والنتيجة الفنية تكون عادة لصورة يتخيلها الفنان الراسم ، قد تكون لمنظر طبيعى فى الخلاء وقد تكون لحجرة بين جدران ، وقد تكون على شكل آخر . . ثم يعود تايروف ويطبق نفس المثال على الممثل فيقول . . . الممثل فنــــان وخامة عمله جسمه ويداه وذراعاه ورأسه ورجلاه وعيناه وصوته وكلامه ، والوسيلة إلى عمله أعصابه وعضلاته ، والنتيجة الفنية تكون عادة لشخصية يرسمها الممثل محددة بإطار المسرحية وتصرفات الدور وعلاقاته ببقيــــة الشخصيات . . فكل شىء من الممثل . . من الممثل . فالفنان التشكيلى قد يختار مادة عمله الجرانيت أو المرمر أو الفضة أو البرونز ، أما فنان خشبة المسرح فلا يستطيع الاختيار بل هو مقيد بشكل الدور وتطوره الدرامى ليولد التأثير

المطلوب من نفسه ومن ذاتيته .. فضلا عن أن اختلاف المادة عند الممثل وأسباب شخصيته فى الحكم على ما يورده فى الدور من مراحل تجعله قابلا فى كثير من الأحيان لإبداء رأيه حيث تنشأ بعض التعارضات التى تسلم الممثل المفكر إلى التنقيب عن أحسن الأشكال ملاءمة للدور ، وتحديد درجات الانتقال فى مراحله ، وعن كمية الطاقة العصبية التى سيحتاجها الدور ، وعن كمية الطاقة الفكرية اللازمة أيضاً .. هكذا كان شأن الممثل منذ كان المسرح الجاد .

فالمسرح الهندى القديم من وجهة النظر هذه قد وقف ضد فن الممثل ، فراعى جمال الممثل وقوامه ، وشفاهه الحمراء وأسنانه اللامعة البراقة ، ورقبته المسحوبة والأيدى الجميلة والقوام الفارع والوسط القوى واشعاع النبالة ومظاهر الفخر .. ولم يفكر — بكل أسف مطلقاً — فيما يسمى بالموهبة الفنية الخالصة .

وتعاليم تايروف تؤكد أن الممثل الذى لا يستطيع أن يفصل بين ذاته ودوره ... أى بين شخصيته فى الحياة وشخصية الدور الذى يضطلع به ... فإنه يسبب لنفسه مشاكل كثيرة من ناحية فن الممثل .. وهذه المشاكل تتسبب فى عدم ظهوره بالشكل المناسب فى دراسته وفى تطويره للشخصية التى يمثلها .. فالممثل فى حياته عادة ما يختلف عنه فى استعداده للبروفات ، وفى تحضيره للعمل الفنى ، وهو فى نهاية البروفة مثلا يخضع لأوضاع وأشكال فيزيقية متصلة بعضلات جسمه وتعبها أو

راحتها أو استرخائها مما لا يتوفر له إعدادها مثلا وهو فى بيته أو الإحساس بها . . . ثم إن عملية البحث والتمحيص للدور ، وتأثيرات الاضاءة المسرحية وغير ذلك من مقومات المسرح إنما تؤثر تأثيراً نفسياً خاصا على الممثل نفسه وبالتالى تؤثر على الشخصية التى يمثلها . . . ولا يمكن للممثل أن يصل إلا إذا كانت حياته مليئة بالقراءات والبحث والاطلاعات والتحليلات متعاملا فى كل ما يعرض عليه وما يلتهمه من ثقافات فنية مختلفة بالشعور والذاكرة ، والعودة بأفكاره إلى القديم ، وعملية الاسترجاع لكل هذه الأشياء . كما أنه لا يمكن طبعا أن يطلق على شخص ما لقب ممثل لأنه يمثل ولأنه صعد إلى خشبة المسرح ، ولكن كل الالتزامات السابقة التى ذكرتها هى التى تسمو بفن الممثل إلى الجدية وهى التى تهيء الممثل الحق إلى جانب الاستعداد والموهبة والاجتهاد والمثابرة . وكل ذلك يؤدى لا محالة إلى نتيجة حقيقية قاطعة تبعد كل البعد عن الهواية شكلا ومضمونا ، وتصل بالفنان إلى الجوهر الفنى الذى يؤيد ما تعارف عليه علماء المسرح باسم (فن الممثل) من خلال العمل . والعمل... ثم العمل .. إلى جانب المدرسة وأعنى بها الجانب العلمى فى فن الأداء التمثيلى . . حيث يؤهل ذلك الحصول على الممثل الذى يطلق عليه اليوم فى أوروبا وفى المسارح الجدية (ممثل الباليه) . ولقد استعمل هذا اللقب خصيصا لأنه من المعروف أن فن الباليه يحتاج إلى جهد كبير طويل وشاق حتى يمكن تربية الباليرينا أو الراقصة الأولى .. ورغم التربية ورغم الممارسة فإن كل من يتعلم الباليه لا يصل إلى مرتبة الباليرينا ..

ولكنه يأخذ مكانه فى الصفوف الثانية والثالثة من خلفها .. ومن هنا جاء التشابه فى مشقة العمل بين فن الباليه وفن الممثل .. فضلا عن أن ما يقدمه فن الباليه من دروس وحركة وتكنيك خاص إنما هى أيضا من القواعد التى يحتاج اليها فن الممثل فى تربيته للممثل ، شأنه فى ذلك شأن راقص الباليه . وكما تقف فى الباليه جوقة الراقصين حول الراقص الاول والراقصـــة الأولى ، يجب أن تقف فى المسرح جوقة الممثلين والممثلات إلى جانب البطل الدرامى أو البطلة الدرامية . . . حيث تتولد عند كل تكوين فنى لدى ممثل واحد آلاف الأفكار والحركات الداخلية والخارجية والإيماءات التى تتركز فى عاملين .. التكوين الداخـــلى والتكوين الخارجى . . . والممثل بين هذا وذاك ومن خلال الخامة والوسيلة عليه أن يحكم شكل التكوين الخارجى ، كما عليه أن يفصل بين مزاجه وبين الدور مستعيناً بالفهم والتحليل ومفهوم الدور ، ومنظما للانفعالات ليحكم أيضاً شكل التكوين الداخلى .

ومزاج الممثل يتحكم فى تصرفاته بالنسبة لدوره تصرفا كبيرا .. فعملية الاعداد للدور والفهم والتقطيع للجمل ثم استخلاص الهدف من النص بصفة عامة ومن الدور الذى يمثله بصفة خاصة ، وعملية ترتيب الانفعالات ودرجة هذه الانفعالات ثم إخراجها على المسرح مستعيناً بالحوار .. كل هذه المراحل تقتضى من الممثل وعيا كاملا وبديهة دائمة الحضور واعية مستيقظة حتى يمكن ضبط كل هذه العمليات جميعها .

فتظهر وكأنها مرتبطة بميزان حساس لا يخطىء التقدير . . وعندما ترفع الستار تكون كل هذه المراحل قد أخذت أماكنها المختلفة فى الاختزان والظهور ومدرجة نتيجة لذلك إدراجا محكما يسمح لها بالظهور فى الوقت المناسب من خلال الممثل الجاد ليلة بعد ليلة حيث يفنى الممثل دما ولحما .

التكنيك الداخلى للممثل :

من المعروف أن مسرح الناتورال أو المسرح الطبيعى قد أعطى أهمية بالغة للتكنيك الداخلى عند الممثل حيث تتم عملية إعداد الشخصية والدخول فى إهابها ، ثم يتبع ذلك عملية المعايشة من خلال روح الممثل . . وعلى هذا تحدد تعاليم تايروف أن المعايشة لدى الممثل تتولد من خبرته بالحياة الشخصية ومن ذكرياته التى مرت به ، أو من الحوادث والحواديت التى حدثت لبعض شخصيات يعرفها الممثل نفسه . وفى كل هذه المحاولات يجب أن تتسم المعايشة بصدق الاحساس بالحياة حتى تؤتى ثمارها فى عملية التكوين الفنى . فمن خلال صدق الاحساس بالحياة وحده يمكن إبراز حقيقة الحياة على خشبة المسرح فى إطار فنى لصورة مسرحية ما . . وعلى الممثل أن يحس بالمعايشة ويعيشها فعلا حتى يقنع بها المتفرج أثناء التمثيل . . . وليس من المسموح به للممثل أن يقوم بتمثيل هذه المعايشة ، حتى لا تكون صناعية وحتى لا تتسم بالتكلف .

ولأضرب مثلا بحلقة مصارعة الثيران ، ولنقف برهة عند اللحظة الهائلة التى يهزم فيها الثور ، فان جمهور المتفرجين فردا فردا يعيش هذه اللحظة الهائلة مع المنظر الذى يشاهده . . . ولأدلل بذلك أيضا على الممثل الفرنسى الشهير بانيوت كونستانت كوكالى (١٨٤١ — ١٩٠٩) الذى جاء فى كتابه عن فن المسرح ما يفيد بأنه أحيانا « ينبغى على الممثل أن يبكى ليحرك شجون المتفرج ، وأحيانا ينبغى عليه أن يشرب الخمر ليبرز حالة سكر فى مشهد معين . . وما على الممثل فى هذه اللحظة إلا أن يستعين بالتذكر مع أحد زملائه أو حتى مع الملقن ليضمن المعايشة السليمة مع كل أفراد الجمهور » ، ثم يروى كوكالى ماحدث له مدللا بذلك على نظرية المعايشة فيذكر حادثة سفره إلى إحدى المدن للتمثيل فيها ، وكيف قضى الليل بطوله فى القطار ، وفى الصباح تابع بروفة المسرحية ثم قام بعد الظهر بزيارة أطراف المدينة التى سيجرى فيها التمثيل ليلا للتعرف على معالمها . . . وفى المساء وقف على المسرح يؤدى دوره ، دور هانيبال فى مسرحية « المخاطر » حتى وصل إلى نهاية الفصل الثانى حيث كان يتعين عليه أن ينام فى المسرحية .. وقد أدى دوره فى المسرحية حتى هذا المشهد كأحسن ما يكون حتى جاء مشهد النوم فوجد نفسه ينام حقيقة من أثر التعب والاجهاد الذى لاقاه فى الليلة الأخيرة ويوم التمثيل ، وعلى مسرح صيفى وأمام حشد هائل من جمهور المتفرجين نام كوكالى حتى ارتفع صوت شخيره على المسرح . وهنا يجدر بى أن أبين أنه لا شك

فى أن كوكالى وهو فى مرحلة تعبه هذه قد عاش النوم بإخلاص وحقيقة على المسرح رغم أن اللحظة التى عاش فيها النوم على خشبة المسرح هى نفس اللحظة التى لم يعد فيها ممثلا للدور الذى يقوم به والذى لا يقتضى منه النوم . . . وهذا هو أخطر أنواع المعايشة على المسرح حيث يبتعد الممثل عن الفن .

من هذا يتضح لنا أن التكنيك الداخلى عند الممثل يتولد من فكر الممثل نفسه ومن انفعالاته ومن معايشته للدور ومن شكل تركيبه لبناء الدور ، حيث هناك المجال الأكبر لعملية الصنعة أو الصياغة الفنية التى يقوم بها الممثل إذ يبحث فى وجهة النظر بالنسبة للشخصية التى يقوم بتمثيلها ، ويقوم هذا البحث على أساس التمحيص إذ ليست هناك قواعد فى النص المسرحى يمكن بها الاستدلال على قواعد الدور أو شكله أو نوعه ، أو حتى معلومات واضحة يستطيع الممثل أن يتبعها . . . حتى وجهة النظر هذه فإنها تختلف فى ممثل عن آخر نتيجة الفوارق الطبيعية بين البشر . . هذا هو السر الأكبر دائماً للشخصية المسرحية وهو يعادل فى إبهامه وغموضه نظرية الحياة والموت . . . فإذا ما وفق الممثل فى استكشاف نواحى الشخصية المسرحية واستطاع أن يترجمها إلى مراحل وإلى طبقات وخطوط وتشكيلات وألوان وانطباعات ، استطاع أن يصل إلى الأغوار الداخلية ، واستطاع فى النهاية أن يبدأ العاطفة والإحساس من الداخل .

ويقف إلى جانب الممثل فى هذا المضمار المخرج ، حيث ينظم الاحاسيس والأفكار التى تتراءى للممثل مع ضرورة الانتباه الشديد من المخرج لاحترام الانفعالات التى يحرزها الممثـــل ، والتى توافق شخصيته وذاتيته ، وهى ما تختلف بالطبع عن شخصية أخرى مثل شخصية المخرج مثلا أو شخصية ممثل آخر فى معالجته لنفس الدور من ناحية نقطة البداية مثلا . . فبينما يحس ممثلا أنه يتصور بدء دوره بالبانتوميم مثلا يمكن لغيره أن يتصور بدء نفس الدور بانفعال حاد ... وكل من وجهة نظره سليم البداية . .

لذلك نرى الممثل حين يلتصق أول ما يلتصق بالشعور الجديد والعاطفة الملائمة للدور الجديد ، يبدأ فى البحث عن الباقى حيث تسمى هذه المرحلة بمرحلة (العمل) عند الممثل . . . ومرحلة العمل هذه تقتضى منه خطة محكمة التنفيذ ، إذ أن الشخصية المسرحية تنجح لدى المتفرج إذا كانت قائمة على التماسك المنظم والتتابع المنطقى . وعلى هذا يظهر الممثل وهو يستميل فن المسرح الحقيقى إلى جانبه بكل جهده ، تمــاما كما كان يفعل الممثلون بإخلاصهم وتفانيهم فى الكوميديا دى لارتى . ومن خلال هذا الضغط النفسى الذى يقيمه الممثل لنفسه من نفسه ، ومن خلال المثابرة يستخلص الممثل ما أسموه بالأشكال الفنية كفترات الصمت والبوزات وأماكن القوى الدافعة للدور ليسير فى مرحلة التطوير حتى تأتى عملية التأثير المطلوبة .

التكنيك الخارجى للممثل :

مما لا شك فيه أن التكنيك الداخلى للممثل غير كاف لإظهار الشخصية المسرحية على الوجه الأكمل ، فما يقدمه الممثل خلال شعوره بالدور مما فى جعبته ومما اكتسبه من مواقف وخبرات فى الحياة غير كاف للوصول بالدور إلى مرحلة الكمال والاقناع التى تقيم منه شخصية ثانية متغيرة تماما فى مسرحية ما على خشبة المسرح .

وكما سبق وأوضحت أن عماد الممثل ومادته يقومان على جسده وتنفسه وصورته وطبيعة تكوين جسمه وأطرافه ، فاننى أضيف إلى ذلك أن الممثل بواسطة تكنيكه الخارجى فقط يستطيع أن يستعمل هذه المادة . . . وهو أهم ما يميز مدرسة تايروف المسرحية .

فالخامة الصلدة غير المشكلة تعطل من إظهار الانفعالات عند الممثل كما تحجب ابتكاراته فى الدور وتعرقل ظهورها أمام المتفرجين وحتى لو وصلت هذه الانفعالات والابتكارات للمتفرج بدون الصياغة المحكمة للتكنيك الخارجى فانها تصل عادة مشوهة .

ويعلق ديسارت إخصائى فن الالقاء فى فرنسا (١٨١١ — ١٨٧١) على أهمية التكنيك الخارجى عند الممثل فيقول « إن أهميته بالغة حتى لا تأتى الصورة المطلوبة بتأثير عكسى أو إلى نتيجة هزلية فى موقف جدى . . فالممثل الشاب أحياناً ما يعترف على المسرح بحبه لحبيبته . . . وهو فى

اعترافه هذا يظهر للجمهور ممتلئاً عاطفة وانفعالا وصدقا ، ولكنه حينما لا يكون مسيطراً على تكنيكه الخارجي وبالتالى على جسمه، أو أطرافه فإنه يمثل للجمهور الرومانسية المضطربة المفعمة بالانفعال أثناء اهتزاز قدمه أو رقبته . . . ومن هنا تكون النتيجة المؤسفة ضحك النظارة فى أمثال هـــذه المشاهد الهامة . . . ذلك لأن الانفعال الصادق للممثل ليس وحده هو الذى يؤثر على الجمهور المشاهد ، ولكن مظهر التكنيك الخارجى له أيضاً يشارك فى إبراز هذا الانفعال كما يشارك فى عملية التأثير . . . وإلى غير ذلك من المواقف الكثيرة التى ينفطر فيها قلب الممثل وتدمع عيناه بينما الجمهور يضحك ملء فيه » .

لذلك اهتم تايروف اهتماماً خاصاً بتكنيك الممثل الخارجى مؤيداً بأن على الممثل أن يقود بحكمة الخامة التى يقوم عليها دوره ، وعليه أيضاً أن يتفانى فى حب هذه الخامة ويعمل جاهداً على تطويرها وتشكيلها بألوان مختلفة مناسبة من الأداء التمثيلى الجاد . وعليه أيضاً أن ينفعل خارجياً بما يوافق الانفعال الداخلى وبما يناسبه ، وبما لا يزيد عنه أو ينقص حتى تأتى حركة الجسد ملائمة تماما للحركة الداخلية الصادرة بالانفعـال أو العاطفة ... ولا يتأتى هذا الشكل الخـارجى الدقيق إلا بالتمرين الدائم غير المنقطع من الممثل . وأكبر دليل أقدمه لزملائنا الممثلين فى هذا المجال الفنان الموسيقى الروسى الكبير أنطون روبنشتاين (١٨٢٩ — ١٨٩٤) الذى كان من عادته عند سفره للاشتراك فى

حفل موسيقى خارج مدينته أن يصطحب معه آلاته الموسيقية ليتدرب عليها طوال الطريق حتى لا يفقد يوما واحداً من التمرين المتواصل . . . وأزيد أنه واضح جداً من ممثلى عصرنا هذا أنهم فى حاجة ماسة إلى التدريبات الرياضية الشاقة وتدريبات التنفس وغير ذلك من المجهودات التى تساعد على مساعدة الممثل ومظهره كالسلاح (الشيش) وألعاب الأكروبات .

[ويرى تايروف أن أقرب طريق لضمان نجاح الشكل فى التكنيك الخارجى للممثل أن تفتتح مدرسة للأطفال من سن السابعة يعدون فيها إعداداً رياضياً خاصاً لتكوين الشكل الذى يساعد الممثل فى المستقبل ، على أن يقوم المتقدمون مستقبلا بأدوار البطولة ومن يتلونهم فى النجاح بالأدوار المساعدة . . . وبأمثال هذه المدرسة فقط يمكن القضاء على الأشكال الرديئة المظهر التى تبدو على خشبة المسرح كاللطعة فى الصورة أو الوصمة البشعة . . . هذه الأشكال الرديئة هى أدوار الكمبارس والمجموعات التى تحتاج إليها غالبية المسرحيات فى العصر الحديث . . والتى لو وفق المخرج فى اختيار أشكالهم لزاد ذلك من القيمة الجمالية للعرض المسرحى .]

ولقد عانى تايروف كثيراً فى المسرح الصيفى الذى عمل به حينما بدأ يملى تعاليمه على الممثلين بضرورة العناية بالرياضة ، وطريقة تحركات الوجه بطريقة محرفة ، وكذلك الأيدى والقدمين حتى قال عن أحد عروضه

أحد النقاد أن « كونان البز » إحدى الممثلات (وهى زوجة تايروف) قد رقصت دورها فى مسرحية « السجادة الخضراء » ولم تمثله . . . وظل تايروف هكذا حتى اقتنع الجميع بعد فترة بضرورة العناية بالتكنيك الخارجى للممثل . . . ليس للشباب من الممثلين فقط ولكن لكبار السن منهم أيضاً .

ويؤكد تايروف من خلال ما ذكره كوكالى عن مقومات التكنيك الخارجى الممثل من أنه لا يرتاح إلى الممثل الذى يتحدث بأى شىء كما لا يرتاح إلى الممثلين الذين يؤدون أدوارهم ملقين الحوار وكأنهم حول مائدة طعام شهية حيث لا تظهر من أحاديثهم الحروف أو رنينها . . كما أنه لا يجد مبرراً لإعادة بعض الكلمات مما لم يرد فى النص وهو ما دأب عليه بعض الممثلين دون سبب . . . وهو يبغض أشد البغض طريقة الضغط الشديد على بعض الكلمات وكثرته الذى يؤدى فى النهاية إلى الضغط على كل معالم الدور إن لم يلاحظ الممثل نفسه ويحاسبها . . . كما أن التأتأة فى الدور وادعاء التلقائية دون ما سبب من ألد أعداء تايروف ومدرسته بالنسبة للتكنيك الخارجى عند الممثل . . . وهو أيضاً يكره الممثل الذى يتحدث بصوت واحد ممل لعشر دقائق مثلا ، ثم يحس ذلك فجأة فيرفع صوته فجأة أيضاً ويسرع من الرتم دون ماحاجة خاصة فى نهايات الفصول ليستحوذ على تصفيق الجمهور .

كما أن الجد على المسرح يعطى للشخصية المسرحية القالب الخاص

بها . هذا القالب الذى تظهر به الشخصية المتفرج إلى جانب الصوت بدرجته المعقولة ، ثم طريقة إخراج الحروف والكلمات التى تعطى رنين الصوت . . . أضف إلى ذلك درجة قوة الصوت حيث تدخل فى اشتباكات خاصة مع فن الصرف والاشتقاق وما إلى ذلك مما يجب مراعاته المراعاة التامة عند تكوين الدور .

يقول تايروف : وإذا تحدثت عن الباليه وعلاقة فنه بفن خشبة المسرح فإننى أرى أن معلم الباليه يكاد يعانى مما يعانيه المخرج المسرحى . . فهناك وجه علاقة بين الفهم والتحليل والتمحيص عند المخرج وبين الربط والتركيز ورسم الحركة عند معلم الباليه . . . فتفصيلات عمل المخرج ترى عند معلم الباليه فى الحركة الدقيقة التى تصدر من رأس الراقص وتوازن الذراعين وتحريكهما إلى أعلى وإلى أسفل ، وغير ذلك من قواعد الحركة وجمالها . غير أن الفرق بين المسرح والباليه يعتبر واضحاً فى أن مسارح الباليه حتى الآن لم تتلق أية شكوى واحدة من معلم الباليه يرميه بها الراقصون ، بينما نرى شكوى الممثلين واضحة من المخرج الجاد فى المسرح . . . ويرجع ذلك إلى أن الدراسة فى مدارس الباليه واختلاف وجهات النظر على مفهوم حركة ما أو إشارة ما أو تعبير ما يكاد يكون فى حدود ضيقة يقابلها فى المسرح مرحلة الفهم والتحليل والتفصيلات والجزئيات المتفرعة من الدور مما يخلق التعارض حتما بين المخرج والممثل . . . ومما يجبر المخرج وهو المسئول الأول عن العمل على فرض مفهومه لتثبيت وجهة نظره .

وعلى هذا فإن الحقيقة الفنية فى المسرح تؤكد لصالح العمل الفنى أن يخضع الممثل لمخرجه بنفس الأسلوب الذى يتبعه زميله راقص الباليه مع معلمه . فإن تمسك المخرج بأفكاره وبموضوعية التكنيك الخارجى عند الممثل وحرصه ، ما هو إلا رغبة فى معاضدة وتأييد وجهة نظر الممثل نفسه ولكن من زاوية أكبر ، ومن مئذنة أعلى ومن طاقة أوسع حيث يحس المخرج بكل ذلك من خلال تعرفه على النص وعلى الشخصيات وعلاقاتها بعضها بالبعض ، ثم يضع بعد ذلك كل العمل بين يدى الممثل الذى ينقله بدوره إلى المتفرجين .

وأخيراً فإن الكلام والحوار فى المسرح يقف تماماً كالحركة المسرحية فى أهميته . . ولذلك فالحوار من خلال إيقاعه وديناميكيته يجب أن يتبع ويوافق الحدث المسرحى فى النص . . . ومن أجل هذا فإن الخطة المرسومة للحوار وسرعته وبطئه والتهدئة من إيقاعه على مختلف مراحل النص يجب أن تتعرض لدراسة تهيء لها الظهور للمتفرج بالشكل الطبيعى الانسيابى الذى يشبه التلقائية . . إذ أن الصوت أو آلة الكلام عند الممثل من الأشياء الهامة التى تكمل الصورة التى يراها الجمهور على خشبة المسرح . . وكما يؤكد كوكالى حين يقول « إن لكل دور صوتا خاصاً ، وهو يعنى أن الممثل يمثل عادة بصوته الطبيعى ولكن الصعوبة فى أن يعمد الممثل إلى تكييف هذا الصوت الطبيعى بحيث يجعله ملائماً لسلوك الشخصية التى يمثلها . . فعملية البحث هنا هى التى

توصل إلى تخيل درجة الصوت ورنته وغلظته ثم أخيرا العثور أو الإحساس بالصوت المطلوب ... وفى هذا تلعب الأذن عند الممثل دوراً هاماً فى الكشف عن معدن الصوت وطبيعة ملاءمته للدور .

المخرج :

يقول تايروف « فن المسرح هو فن الحدث . . . فالمسرح الحى هو الذى يحتوى على أحداث تجرى على خشبته . . . وصانع الأحداث ومنطقها ومبرزها ومبدعها هو المخرج . . . . فهو الذى بشخصيته يحمل على أكتافه المستقبلية فى فن المسرح » .

فما هو إذن عمل المخرج محرك اللعبة أولا وأخيراً ؟

وماذا يطلب فى عمله من احتياجات ؟

وهل المسرح فى حاجة إلى المخرج حقاً ؟

المعروف أن فن المسرح فن جماعى ، يشترك فى العمل على إبرازه الكاتب والأديب والممثل وواضع الموسيقى ومهندس الديكور ومصممه ومنفذه والفنان التشكيلى وعامل الإضاءة . . . ومن خلال هذه الأعمال مجتمعة يتكون فن المسرح يحمل فى طياته تعاليم وثقافة كل من اشترك فى تكوينه واتجاهاتهم . وعلى ذلك فإن النتيجة التى يخرج بها المتفرج من المسرح نتيجة حتمية لمجموعة أحداث مسورة فى إطار فنى تشكيلى هندسى يسمى المسرحية أو العرض المسرحى .

فلكى تتناسق كل هذه الاعمال من رسم تصميم للديكور إلى تنفيذه بالألوان المطلوبة أو المتخيلة فى ذهن المصمم ، إلى الارتباط بحرفية الكلمة التى وضعها المؤلف أو فهم الترجمة وأسلوبها التى قام بها المترجم ، إلى إبراز كل ذلك بواسطة فن الموسيقى التى تساعد درامية الأحداث والمواقف الهامة فى المسرحية ... إلى تدخل الاضاءة ... كل هذه التشكيلة العجيبة فى حاجة إلى وحدة وإلى قائد لهذه الوحدة يقوم باختيار وتذوق الصورة والألوان المناسبة لها ، والاطار الذى ستوضع فيه ، ثم إلى المعلق الذى سيقوم بالتعليق على الصورة (وهو المؤلف) ثم إلى مقدمها (وهو الممثل) .

هذا القائد لهذه الوحدة إنما هو بخبرته وثقافته وباتصاله بكل الفنون التشكيلية والتعبيرية والجميلة مجرداً ذاته ومنقادا وراء عملية التأثير الفنى والحقيقة الفنية الأصيلة الجادة إنما يسير فى طريق الهدف ... طريق الفن ... طريق النجاح ... هذا الفنان هو ... المخرج المسرحى .. الذى يمسك بناصية الأمور فى جميع الأدوار عند فن الممثل، وفى جميع المراحل المساعدة عند فن تصميم الديكور والأزياء وواضع الموسيقى ولاعبها ، ومنفذ الإضاءة وعملية الريجسير لإدخال الممثلين فى الوقت المحدد والمحافظة على الهدوء على خشبة المسرح حفظا لكيان الممثل الذى يفنى نفسه بالداخل على خشبة المسرح .

هكذا كان دائما عمل المخرج فى المسرح الجاد .. وهكذا لا يزال وهكذا سيكون .. فبفضله وبوجوده وبكيانه تظهر جدية العمل وهدفه فى الارتقاء بفن التمثيل ، والتطور به وبالتالى بالأحداث فى النص ، وبتحريك الممثلين وتوجيه الجميع فى الجوقة الفنية العامة .

يردد تايروف دائما « المخرج هو موجه المسرح » فهو الذى يقود سفينة العرض المسرحى ويتفادى الأخطاء ويعترض المشاق ويخاطر مع الرياح وأخيراً يصل بالسفينة إلى بر الأمان .. بر النجاح .

والصراع الدائم المستمر الأبدى بين المخرج والممثل يؤكد أن تمسك المخرج ببعض وجهات النظر إنما هو يؤيد الممثل تأييداً كاملا أولا وأخيرا .. غير أن الممثل لا يرى من وجهة نظره هذا التأييد بمثابة تأييد ولكنه يراه قيودا مغلقة تحد من تصرفاته ومن حدثيته على المسرح .. لهذا لم يكن من المستغرب أن يرتفع صوت الممثل فى كل مكان بأن المخرج يضغط على الممثل لينفذ وجهة نظره .. .. والحقيقة أنه لا يمكن فى عمل جماعى كفن المسرح ترك كل مشترك يعمل فى دائرة خاصة بعيدة عن أعين الجماعة وعن رقابة قائدها المخرج المسرحى .. والممثل بإحساسه بأنه مرتبط بالمخرج ومقيد بعض الشىء من حريته الشخصية إنما هو فى الحقيقة بتوصله إلى هذا الاحساس يعتبر داخل البوتقة الفنية ، بل وفى إطار الدائرة الجماعية التى تربطه بالعمل الفنى وتحدد خروجه من الدائرة الفردية والحرية المطلقة فى التعبير وأمثال ذلك مما يحس به الممثل نحو

المخرج باعتباره موجه العرض المسرحى . فان تايروف يرى أن من حقه توجيه العرض كما يشاء ، إذ هو الوحيد الذى يتحمل النتيجة فى النهاية ولا يشاركه الممثل فى شىء . والمسرح الجاد هو الذى يقوم على الموضوعية وعلى إبراز وجهات نظر المخرج — مهما كانت درجة قوتها أو ضعفها — من خلال الممثل دون تنبيرات أو اقتراحات من الممثل الناقل لوجهة النظر إلى الجمهور .

والمسرح الطبيعى يؤكد فى عمل المخرج الإخلاص وإبراز الحقيقة حيث يحاول المخرج أن يقدم للمتفرج من فوق خشبة المسرح الحقيقة عارية جدا .. فى أحداث تؤثر .. بعيدة عن خدع المسرح وحيله .

ورقابة المخرج بالنسبة للممثل يجب أن تكون شديدة وصارمة .. إذ أنه لضمان توليد التأثير على المتفرج الذى يجلس فى صالة الجمهور بواسطة الممثل، لابد من خلق عملية تنظيم شامل . فالممثل حينما يصعد على خشبة المسرح خاصة فى الليالى الاولى للعرض يحاول أن يؤثر ، ويحاول أن يقنع وذلك من جراء شعور داخلى لديه قد لا يحسه هو . وهو فى محاولاته هذه قد ينحو إلى الارتفاع بالصوت دون مبرر ، أو يميل إلى الإكثار من الحركة والاشارة دون مبرر ، أو يجد المتعة فى ابتداع حركة جديدة تجىء عفواً أثناء التمثيل فيتبعها فى كل ليلة . . . لذلك وجب على المخرج أن يبقى دائماً وأبدا بجانب العرض المسرحى ، ليحافظ على سلامة الاداء ودرجة الانفعال ، وشكل الحركة التى رسمها للممثل حتى لا ينطلق الممثل

إلى الحرية المطلقة فيقضى بذلك على الخط الفنى الذى رسمه المخرج نتيجة دراسات وتفكير وفن ومنطقية وجدية .

والمخرج الناجح أخيرا هو الذى يبحث أول ما يبحث فى النص عن الشكل الذى يمكن بواسطته إبراز النص ، مراعيا فى ذلك الخامات البشرية (الممثلون) ثم يتعرف بعد ذلك على نوع الممثلين وطبائعهم (نوع الأدوار) ثم يحاول من جانبه أن يبعث القوة والإيمان فيهم الثقة به كقائد للعمل (الطمأنينة والشعور بالارتياح) من خلال ثقافته وجديته وتقصيه للنص والتحليل الذى يقوم به لشخصيات المسرحية .

عندما يتم للمخرج ذلك .. عليه أن يبدأ العمل فورا ، ولابد له بعد انتهاء الوقت الكافى للبروفات من إحراز النجاح الفنى وضمانه .

الموسيقى فى المسرح :

قال تايروف « من بين الفنون المختلفة يقف فن الموسيقى أقرب ما يكون إلى فن المسرح » .

بعد أن أوضحت مهمة المخرج فى مدرسة تايروف المسرحية أجد لزاماً على أن أوضح رغم واجباته السابقة أن هناك مرحلة يقف عندها المخرج المحرك الأول للعمل المسرحى مكتوف الأيدى ... هذه المرحلة هى إحساسه أحياناً بنبض المسرحية واحتياجاتها إلى الموسيقى وتأثيراتها. فالنص أحياناً يحتم على المخرج الاستعانة بالموسيقى لتجسيد أجزاء منه

إن لم تكن الموسيقى تعمل فى بعض الأحيان على الارتفاع بالنص إلى مرتبة النجاح .

وهو نفس الإحساس الذى راود المخرج تايروف عند إخراجه لمسرحية أوسكار وايلد الشعرية الشهيرة « سالومى » ... فمن الأحداث ما يبرر أحياناً ضرورة الاستعانة بالموسيقى، أو ببعض الآلات الموسيقية التى تحدث تأثيراً مطلوباً . كثيراً ما يفكر فيه المخرج فور قراءته للنص أو حسب ما تحتمه منطقية الاحداث . كما أن بعض الأحداث تحتم أيضا الاستعانة بكورس مع الموسيقى لإبراز مفاهيم معينة يرى المخرج إبرازها من خلال النص المسرحى .

وفى هذا المجال يذكر تايروف المؤلف الروسى الكبير فورتى جانربه الذى عاونه كثيراً فى تأليف الموسيقى لمسرحيات كثيرة قام باخراجها ، حيث أدت الموسيقى دوراً خطيراً بالنسبة للعمل الفنى أذكر من بينها مسرحيات « زواج فيجارو » ، ملك الضحك ، الأميرة برامبيلا » . وكانت الموسيقى فى هذه النصوص فى أماكنها بالتمام ، ودون أن تمس عمل الممثل أو تطغى عليه ، بل كانت فى المقياس الموضوع لها تماما . ألا وهو مساعدة فن الممثل وفن المخرج متضافرة مع الإيقاع الذى أوجده المخرج والإيقاع الذى كان عليه ممثلو المسرحية .

جو خشبة المسرح ..

يحتاج المخرج فى عمله إلى توليد ما يسمى بجو خشبة المسرح .. هذا

الجو الذى يحيط بأنفاس المسرحية فى العمل الفنى ... وأهم ما يؤثر هـذا الجو أول مايؤثر ... فىالممثل ، فالمخرج بخلقه هذا الهواء المشبع بالعناصر الفنية يساعد الممثل على المضى فى رسالته الفنية من أجل الحقيقة والفن .. ففى العصر القديم (الإغريقى) أعطى المدرج هـذا الجو ، وفى القرون الوسطى حققت سلالم الكاتدرائية هذا الجو للمسرحية وقتذاك ، وفى العصر الحديث تتولد عملية الجو وخلقه من خشبة المسرح نفسها .. وهذا يعنى أن كل عصر قد حل مشكلة خلق جو خشبة المسرح بما يوافق طبيعته ويلائمها .

وإذا رجعنا إلى تاريخ تطور خشبة المسرح على مر العصور نراه ينحصر فى الماكيت الأول والماكيت الجديد ... ونرى كذلك أن التطور جاء بواسطة مسودة الرسم أو الاسكتش الخاص بخشبة المسرح . وكان كل همه أن يفسح للفنان الراسم مصمم الديكور فرصة معاونة المخرج على إيجاد هذا الجو . . والمسرح الطبيعى قد عنى بما أسموه (ماكيت خشبة المسرح) ، فمن خلاله استطاع أن يعبّر على الجو المسرحى على الخشبة حيث كان يتحرك داخل الماكيت الممثلون وكان بمثابة المساعدة الرئيسية على الطبيعة ، ثم جاءت بعد ذلك فترة ثار فيها الطبيعيون على الماكيت وعلى فكرته على اعتبار أنه يمثل الرمزية لخشبة المسرح وليس الخشبة نفسها ، ورغم أهمية ذلك ، ورغم تبعية الممثل له فى توليد الجو إلا أنهم قد ثاروا ضد فكرته أخيرا .

قال هوفمان فى أوائل القرن التاسع عشر « إن الديكور لا يشد عين المتفرج طالما هناك جو صورة حديثة تشغله فى العرض المسرحى » .

وعلى هذا فان جو خشبة المسرح يجب أن يعمل باجتهاد على الاحتفاظ بعين المتفرج وذهنه حتى لا ينصرف إلى شىء آخر يكون من شأنه أن يبعده أو يساعد على إبعاده عن أحداث المسرحية وجوها . فالأحداث هى نظرية المسرح العتيقة التى لا يمكن التخلى عنها فى فن المسرح ... الأحداث وليس المكان أو خشبة المسرح ... فلا المكان الذى تجرى فيه الأحداث مقنع يولد التأثير فى المتفرج ، ولا خشبة المسرح نفسها بما تحويه من خدع وإضاءة وتأثيرات موسيقية تستطيع أن تولد هذا التأثير فى نفس المشاهد . فالمسرح ليس أطلسا جغرافيا .. إنما المهم فى النهاية للوصول إلى الجو الذى ينشده المؤلف والمخرج والممثل وصاحب المسرح هو أن تتجمع ألوان التكوين لتقول شيئا واحدا ، ولتكون جواً واحداً لا يتعارض مع بعضه البعض حسب ماتقتضيه مصلحة النص المسرحى مما يعطى القوة للممثل على التعبير ونقل الفهم والهدف لآذان المتفرجين .

الملابس المسرحية :

يقول تايروف « إن أمامنا طريقا طويلا للنهوض بمستوى الملابس المسرحية » . يرجع الفضل فى التقدم الذى أحرزه المسرح السوفيتى فى

هذا المجال ... مجال الملابس المسرحية والأزياء إلى الأستاذ (با كليست ليون) مصمم الأزياء (١٨٦٦ — ١٩٢٤) الذى رحل إلى فرنسا عام ١٩٠٩ واستوطن باريس حتى وفاته ، (سوجايكين سرجاى) (١٨٧٨ — ١٩٣٦) ، (سابونوف نيكولاى) (١٨٨٠ — ١٩١٢) وقد عمل دائماً مع الفنانين الشهيرين (كوميسارجافسكى ومايرهولد) ، (أنيسفلد بوريس) الذى هاجر إلى أمريكا عام ١٩١٢ ولا زال مستوطناً بها .

والملابس فى مدرسة تايروف أداة هامة للممثل تعمل على إبراز صفاته وماهيته ، كما تبرز بقوة حركته المسرحية وتدعمها بالثراء . والملابس المسرحية المصممة تصميما ناجحا تساعد على لمعان شكل الممثل كما أنها تبرز — من خلال التفصيل واللون — الليونة أو الجمود أو الثقل الذى يمكن أن تكون عليه الشخصية المسرحية .

والملابس المسرحية ترتبط عادة عند تكوين الشخصية بالعصر وطريقة التفصيل والمجتمع ودرجة الشخصية .

يقول تايروف « إذا أراد مصمم الملابس المسرحية أن يقدم عملا ناجحا فعليه أن ينسى الرسم وقواعده وما تعلمه فى الفنون الجميلة » .

والمفروض فى المدرسة الحديثة أن يلتصق المصمم بأفكار النص وأن ينفعل به ، وأن يترك القواعد إلى ماهو أهم من ذلك بكثير ، وأن

يرتقى بأفكاره إلى الموضوعية وإلى الارتباط بشخصيات المسرحية التى يعيش معها من خلال قراءته للنص والمعايشة ، كما على مصمم الأزياء بالمسرح أن يدرس تركيب وبناء أجسام الممثلين والممثلات، والإطلاع على عيوبها حتى يمكن دراستها عند دراسة الشخصية التى يمثلها الممثل أو الممثلة ... وأخيراً يجب أن تخضع الملابس فى مظهرها لشكل الممثل لا أن يخضع الممثل لشكل الملابس المسرحية .

ويعارض تايروف فى هذا المجال ماردده المخرج جوردون كريج عندما أعلن أن المخرج هو المسئول عن إنهاء عملية تصميم الملابس . ذلك أن المسرح جامع للفنون عامة فى فن واحد ، برغم كل فنان أن يتفرغ لعمله حسب خبرته ونتيجة ثقافته .. وإذا كانت الجدية هى مظهر العمل فى المسرح فى ظاهره وفى باطنه فان لكل فنان مشترك فى حقل المسرح من الأعمال مايضطلع بها وما يشغله عن التدخل فى عمل فنان آخر .. ولا ينكر تايروف طبعاً الاشراف والتوجيه الذى يجب أن يحدده المخرج فى ملاحظاته على تصميمات الملابس وتنفيذها ... ولكن أن يقوم بنفسه بمهمة التصميم فهذه مهمة مصمم الأزياء .. ويضرب بذلك تايروف مثلاً على تدخل المخرج فى تصميم الملابس وما جاءت به النتيجة من فشل وخيبة .. فقد تدخل المخرج (كوميسارجافسكى) أثناء إخراجه لمسرحية « العاصفة » .. والنتيجة أن جاءت الملابس على شكل مخالف

للحساسية الفنية والجو الذى كان يمكن أن يولده مصمم الأزياء فيما لو وضعها وصممها على الأسس العلمية .

المتفرج . . .

وأخيراً ... المتفرج المسرحى .. هذا الذى من أجله يقام المسرح ومن أجله يسهر الممثلون فى دراسة أدوارهم ... ومن أجله يغلق المخرج حجرته على نفسه ليحاول فهم النص وتفتيته وإيجاد الشكل المناسب له . وهو الذى من أجله تنظم الحكومات المصالح الحكومية للاشراف على الفن، وتبذل من أجله المال دون رقابة . . وتنشأ طبقة مستغلة المسرح كسلعة للكسب والاتجار .. من أجل هذا المتفرج الذى لا يشده شىء قدر المسرح . من أجله تقام الندوات والمناقشات وتصدر النشرات الفنية ، ويسارع كتاب النقد لمزاملته فى مشاهدة العرض وتقييمه . . . من أجل هذا المتفرج أختتم دراستى بالتعريف بمركزه الاستراتيجى فى النهضـــة المسرحية فى أى زمان ومكان .

والمتفرج الذى هو رواج المسرح العالمى والعربى من خلال الكرسى الذى يجلس عليه ماراً بأنوار الحافة متعدياً خشبة المسرح وجدانياً مع النص يحس أحياناً بالانفصال بينه وبين الممثل الذى يقف على خشبة المسرح . فعدم إحساس المتفرج بالشريان الدموى الذى يربطه أحيانا بما يقدم فوق المسرح يبدو أول ما يبـدو فى المسرحيات ذات الأفـكار

الجديدة أو أفكار مسرح العبث أو اللامعقول أو الإلحاد ، حيث تقدم له مسرحيات تشكك فى مقامات الدين ومستتبعاته ... من هنا ينشأ العارض المؤقت الذى يتولد بين المتفرج والممثل .

كما أن هناك بعض الأحداث الشاذة الشائعة عن دور التمثيل وعن الممثلين تكون أحياناً سبباً فى هذا الانفصال .. وأذكر حادثة منها حدثت عام ١٩٠٩ حينما كان الممثل الأمريكى المشهور وليم بوتس يقوم بتمثيل دور « ياجو » فى مسرحية (عطيل) .. وبالضبط وعلى وجه التحديد فى المشهد الذى يحاول فيه ياجو إغراء عطيل وإقناعه بخيانة زوجته دزدمونة الطاهرة له .. أن سمعت طلقات نارية فى أرجاء المسرح سقط بعدها الممثل وليم بوتس صريعاً على خشبة المسرح . وفى الحال وعند استقصاء الحادث تبين أن أحد الضباط الأمريكيين من مشاهدى العرض هو القاتل .. فعلها بسبب انفعاله بالتمثيل .. وحينما أبلغوه أن الممثل مات صوب الضابط الأمريكى المسدس إلى نفسه وقتل نفسه .

وصمم الأمريكيون على دفنهما معاً .. الممثل والمتفرج فى قبر واحد ، حيث كتب على شاهده (الممثل الفكرى) ، (المتفرج الفكرى) .

ويؤكد تايروف أن النظرية الكاذبة فى المسرح والتى يعتقد أغلب الممثلين فى صحتها ، وهى أن فن المسرح لا يمكن التأثير به ولا يمكن توليده سلبا إلا بالمتفرج — نظرية خاطئة ، إذ كثيراً ما يولد الممثل

أثناء البروفات أشكالا فنية ومراحل شيقة فى الدور يستعصى عليه استحضارها أحيانا أثناء التمثيل والمسرح ملىء بالمتفرجين . . فضلا عن أننى قد لمست هذه الظاهرة بنفسى أثناء إخراجى لمسرح الجيب المصرى حين عملت مع ممثلة شابة وكان من من عادتها أن تمثل فى أحسن حالاتها حينما لا يكون المسرح فى حالة اكتمال . . والعكس بالعكس . .

وهذا دليل آخر يؤيد رأى تايروف ويدحض ما يعتقده الممثلون . أما عن دور المتفرج نفسه فى المسرح فعليه أن يتصرف فى جلسته كما يتصرف تماماً فى الحياة العادية من خلال ما يتراءى له على خشبة المسرح وما يحس به من متابعته للأحداث ومنطقيتها .

وأخيراً فإن مدرسة تايروف تعلن دائماً تعاليمها وتتمسك بها وهى تتلخص فى الشعارات التالية :

* المسرح هو المسرح .
* قوة المسرح تكمن فى قوة الأحداث التى تمثل على خشبة المسرح .
* الحدث هو الممثل . . إذ هو الناقل له .
* قوة الممثل فى موهبته وثقافته وعلمه وتقديمه للدور .
* الممثل الجاد هو القوة الدافعة فى المسرح الناجح .
* مفتاح المعرفة بقواعد المسرح وأصوله يتوقف على الثقافة الفنية وحدها .
* أهمية الإيقاع فى المسرح الحديث المتطور .
* وأخيراً مرة ثانية . . المسرح هو المسرح .

مدرسة چان لوى بارو المسرحية

مدرسة التمثيل

الحقيقة أن مدرسة جان لوى بارو سواء كانت فى الأداء التمثيلى (التمثيل) أو الإخراج المسرحى فى حاجة إلى التحليل العميق نظراً لما تنفرد به من أشكال جديدة نظمت بها طرق العمل فى حقل المسرح حتى أصبحت لها دراسات خاصة تقوم بعملية الوعى الفنى بين المدارس المسرحية المختلفة .

واسم جان لوى بارو . . اسم علم من أعلام المسرح الفرنسى المعاصر ، وحينما يذكر اسمه تنطلق إلى ذاكرتنا ذكريات عن عوده السمهرى ، ووجهه العادى ، ولمعان الإشراق على هذا الوجه ، وعينيه اللامعتين .

وجان لوى بارو يمتاز بالجرأة البالغة فى معالجته للمسرحيات التى يخرجها ، وبالبحث الجاد العميق الذى يؤدى إلى فتح نوافذ جديدة ، وإلى ابتكار طرق حديثة للإطار الذى يصمم على أن تظهر فيه مسرحياته ، ويرجع ذلك إلى غرامه بالمسرح واعتباره قضية حيوية . كما أن طريقته الحديثة فى الإخراج تبين تأثره بالمخرج جوردون كريج، ولذا نراه ينفرد بمزية إخضاع آراء المسرحية وأفكارها للفكرة التى تتولد فى مخيلته فور

قراءته للنص المسرحى ، لتتمشى مع ما قرره هو من صبغات وتأثيرات نفسية وفنية وسيكولوجية لخدمة النص .

وقد رشحته كل أعماله الكبيرة التى عرفها جمهور المسرح الفرنسى ليكون مديراً فنياً لمسرح « باليه رويال » حتى عهد إليه الوزير الفرنسى « مالرو » بإدارة مسرح الاوديون حيث عمل هناك على إخراج الأعمال الجديدة . . فقدم أعمال كلوديل ويونسكو ، وكان من أثر ذلك قيام مناقشات عديدة فى فرنسا وأوروبا حول طرق إخراجه . وقد ساعده على إثبات وجهات نظره كونه ممثلا ناجحاً متخصصاً فى البانتوميم . وقد بعد بارو عن الطبيعية فى الفن ، ولم يكن يحب التعمق فيها ، ولذلك فلم يكن يهتم بتفتيت النص طبيعياً . وفى السنوات الأخيرة عمل على إخراج مسرحيات كورنى وموليير وراسين وبون مارشيه وماريفو وشيكسبير وبيرانديللو وبرتولت برخت وإليوت .

ومن أجل هذا رأيت أن تكون مدرسة جان لوى بارو المعاصرة فى مقدمة المدارس المسرحية التى يبحث فيها هذا الكتاب .

ولد جان لوى بارو عام ١٩١٠ فى مدينة فيشنت ، وكان أبوه صيدلياً أعده لدراسة الرسم ، والتحق جان بمدرسة اللوفر ، ثم عمل حارساً لأحد بيوت الطلبة . وفى مقابلة له مع المخرج شارل ديلان استيقظ فيه الحنين إلى المسرح .. هذا الحنين الذى كان يكمن فى نفسه وبين مشاعره ، فترك

دراسة الرسم حيث قيد نفسه عام ١٩٣١ فى أتيليه مدرسة التمثيل تحت إدارة المخرج ديلان حيث وزعت عليه بعض الأدوار الثانوية التافهة .

وفى ٨ سبتمبر عام ١٩٢٢ قابل جان الجمهور الفرنسى لأول مرة فى دور كبير هو دور «موسكا» خادم فلبون فى مسرحية فلبون . ظل جان يعمل فى هذا المسرح أربع سنوات كاملة حيث عكف على دراسة البانتوميم على يد فنان البانتوميم داكرو بعد أن تولدت الصداقة بينهما . كان واضحاً أثر ذلك الفنان وتعاليمه على الأعمال الأولى فى حياة جان لوى بارو كمسرحية « حول أم » التى أعدت عن قصة « أثناء موتى » للكاتب الامريكى وليم فوكنر عام ١٩٣٥ ومسرحية « الجوع » التى أعدت أيضاً عن كنوت هامسون .

وفى عام ١٩٤٠ يتعاقد الفنان جاك كوبو مع بارو ليعمل فى الكوميدى فرانسيز حيث قدم أول أعماله هناك مسرحية « السيد » للكاتب الفرنسى بيير كورنى ، وفى هذا المسرح يمثل بارو أشهر أدواره على المسرح فيقدم دور هملت فى مسرحية شيكسبير الخالدة « هملت » كما يقوم بدور رودريجو فى مسرحية «الحذاء الحريرى» لكلوديل ومن إخراجه أيضاً .

وفى عام ١٩٤٦ يترك بيت موليير العتيق .. يترك بارو هذا المسرح الكبير ليقوم بمعاونة زوجته الفنانة الممثلة الشهيرة مادلين على تأسيس

مسرح الماريني حيث ينتقل بفرقته عام ١٩٦٠ إلى مبنى مسرح الأوديون.
ومن خلال هذه المراحل جميعها يستقبل العالم الفنان جان لوى بارو.
كممثل ثم كمخرج ثم مدير فرقة فنية كبيرة .

يعلق المخرج ديلان على مسرحية حملت من إخراج وتمثيل جان لوى بارو بقوله : « بارو بتعصبه للفن الجديد استطاع أن يخلق مسرحاً جديداً جاداً مليئاً بالحركة والشكل اللذين يعطيان مفهوماً خاصاً لهما ولمهمتهما فى العرض المسرحى ، وهو فى هذا يضيف شيئاً جديداً لخدمة المسرح عامة »

والحقيقة أن ما أتى به بارو كان جديداً على مفهوم عملية الاخراج المسرحى بالنسبة لمن سبقوه من أعلام المسرح الفرنسى ، فقد اتسم إخراجه بالموضوعية الفنية التى تأخذ طريقاً واضحاً صريحاً منذ بداية العرض المسرحى ، وكانت المشاكل التكنيكية فى الاداء التمثيلى تتخذ لها طرقا جديدة تساعد الممثل على إبراز مضامين النص مما كان يقنع الممثلين أنفسهم بالطريقة التى اتبعها بارو فى إخراجه وفى تحليله للنص ، إذ جاءت أفكاره على مستوى عال فعلا من حيث المعالجة كما ذكر ديلان. وساعد على ذلك مواقف البانتوميم التى كان يوجدها بارو كعامل تفسير على وفنى فى النصوص التى كان يتولى إخراجها ، حيث كانت تكمن فى هذه الحركات الصامتة قوة النظريات الفلسفية والفكرية التى أراد بها المخرج بارو أن يركز الأضواء على مفاهيم النص .. ولا يزال يملؤه ويملؤه

حتى يصبح مقارباً للانفجار . . . ولقد سلم أساتذته القدامى بهذا الأمر واقتنعوا بأساليب بارو الجديدة فى الإخراج ، ومنهم ديلان وكوبو اللذان كانا مقتنعين بضرورة العثور على حلول عملية جديدة لمفاهيم العمل المسرحى ولكنهما لم يعثرا عليها . . إلا أخيراً فيما قدمه تلميذهما جان لوى بارو .

وكانت السياسة المسرحية من أهم الأعمال التى شغلت ذهن بارو فترة طويلة حتى استقر على أنواع المسرحيات التى يقدمها والتى تتلخص فى الآتى :

ا — الكلاسيكيات

ب — المسرحيات الحديثة للمؤلفين المعاصرين .

ج — المسرحيات التجريبية .

وكان بارو شغوفا بالنوع الجديد من المسرحيات ، إذ كان يجد قيم المسرح الفرنسى فى هذه السياسة المسرحية وبخاصة المسرحيات الحديثة التى كتبها كلوديل وكامى وكافكا . . والتى كانت سبباً فى مهاجمته عندما أعاد تمثيل مسرحية « المحاكمة لكافكا بعد ١٤ سنة من تقديمها الأول إذ اتهمه النقاد بأنه لم يقدم فى العرض الجديد ما يدل على التطور الذى أحرزه المسرح الفرنسى فى هذه السنوات الأربع عشرة . . خاصة فى مجال البانتوميم . .

وجان لوى باروكفنان أصيل يأخذ العمل المسرحى ويتعهده بجدية فائقة الحدود . . فهو يهتم جداً بالحياة التى نحياها كما يهتم بالنفس الإنسانية وتحركاتها ، وعلى هذا اهتم مسرحه واهتمت مدرسته بما أطلق عليه (الحقيقة الحاضرة) والحركة وفن الايقاع ، فالمسرح فى عرفه ليس مكانا لقطعة الأدب فقط (ويقصد النص المسرحى) ، بل هو مجموعة متناقضات تكونها نظريات كثيرة مجتمعة تخرج على الجمهور بوحدة واحدة تسمى « العمل الفنى » . فالمسرح لاينقل تلقائياً الحياة العامة أو الحقيقية ولكنه يصنع من نسيجهما فنا جديداً هو فن المسرح ، يصنع فنا مليئاً بالحقيقة والجمال والألوان والتأثير .

يقول بارو إن فن المسرح منذ وجوده يبحث أولا وأخيراً فيما أسماه (الدفاع عن الوضع) أى ما معناه الدفاع عن الأمراض المختلفة . فمن وجهة نظر بارو يقرر أن الدفاع عن الوضع من الناحية البيولوجية يبرز فى الخوف من الماضى ، والخوف من عدم السيطرة على الحاضر ، ولهذا يتكلم الإنسان ويضج ويئن ويمارس السياسة ويناقش ويتشاجر ليقول تفكيره ويعلن عنه ، وهو من أجل هذا يكتب ومن أجل هذا يمثل أيضا على المسرح ولهذا كانت الكوميديات تقوم فى تركيبها على هروب الإنسان من واقعه ومن تفكيره فى إطار فكه جذاب .

كيف يصل المسرح إلى نفوسنا ؟

المسرح قديم قدم الانسان ووجوده . . لا يفترق المسرح عن

الانسان . . تماما كما لا يمكن لمسرح أن يعيش أو يزدهر بدون الانسان الممثل الذى يقدم المسرحية . فالانسان وجد النار كما عثر على فنون ديونيسيس وآبوللو وعرفها . . هذا ما يفرقه عن الحيوان . . ولكن هناك نقطة يتقابل فيها الانسان مع الحيوان ، وهذه النقطة هى اللعبة أو الحدث . . فبعض الحيوان أليف للإنسان يمكنه أن يمثل أيضاً .. فالكلب مثلا لا يستطيع الرسم كما أنه ليس بمقدور الحصان أن يشكل تمثالا ، كما أن القطة لا يمكن أن تنفعل مثلا لو سمعت موسيق فاجنر من الراديو . . ولكن هناك أحوالا أخرى يمكن أن تكيف عملية التمثيل عندهم . ولننصت مثلا لكلب يلعب بكرة صغيرة ، أو لقطة تداعب كرة ملفوفة من الورق ، ولنرقب عملية الحدث والمشابهة والمماثلة والخوف والرعشة المفاجئة . . كل هذه الأحاسيس تنقل الحيوان من جو المرح إلى جو الفزع مرة واحدة ، فينقلب مرة واحدة إلى اضطراب تنفسه وكبته ، وهذه اللحظة بالذات هى اللحظة الحدثية عند الحيوان ، أو كما يسميها بارو « اللحظة الدرامية » . . ومن ذلك نستخلص أن وتر الدراما هو الحياة . فالكلب يلعب مع كرته مرحا بها يقفز هنا وهناك دون أن يؤذى الكرة أو يصيبها أو يتلفها . . يرى بها فى الهواء ويلف حولها راقصا تماما كما يلف الإنسان حول صيده الانسان أو الحيوان ، ثم ينصرف الكلب بعد ذلك بالحدث فيرى صاحبه مقبلا عليه فيزحف ناحيته أليفاً وديعاً ممثلا الوفاء فى أخلص صوره ، ويطلب من صاحبه

أن يخرج له الشوكة التى علقت بقدمه إذ تؤلمه . . . . كل هذا تمثيل فى تمثيل . . تماما كما يتصرف الممثل المسرحى الآدمى بالحدث على خشبة المسرح فى حياة مسرحيته .

إذن من أين ينبع هذا ؟ وما هى دلالته ؟ قد يكون من الرغبة فى أن يعيش الانسان أو الحيوان هادئاً ناعم البال ، ومن ثم فانه يعكس ذلك فى حياته الخاصة ليظهر ممثلا أو متصرفا على خشبة المسرح من شرائح الحياة العامة . وكما أن الهواجس التى تمر بنا أثناء النهار يمكن أن تأتى على صورة أحلام فى مضاجعنا عند المساء ، فإن المسرحية هى ما نحلم به فى حياتنا فى أوقات الاستيقاظ .

وقديماً تعلمنا أن التمثيل قام أول ماقام على المحاكاة والتقليد ، ولكن هذا التفسير لم يكن يعنى أن نقلد أو نحاكى الطبيعة الشاحبة الصفراء ، ولكنه يقصد محاكاة وتقليد فن الحياة الواقعية فى إطار ملتزم من الفنية الخلاقة ، حيث يتعرض الفنان الخالق عند خلقه أو تكوينه الجديد للتوتر العصبى والبحث العميق ، منساقا إلى اتباع الأفكار العلمية الحديثة منها والقديمة ، وملتزما بنظريات أرسطو وقواعد داروين ، ليصهر كل هذا فى بوتقة الشعور والوجدان ، وليقدم من حياة الواقع حياة الفن .. حياة المسرح الجديدة .

الإنسان والتأثير والفن :

أثناء كل ذلك — فى الماضى — لم يكن هناك فن كامل قبل الوصول

إلى عملية التكوين الفنى . . بل كان كل يحاول أن يخدم ما كان يسمى بعملية التأثير ، فلا شيء يتصل بالترفيه أو التوجيه أو التوعية ، ولكن ما كان يقدم هو حماية للنفس فى أساليب غرائزية .

وأكبر دليل على ذلك عبارة (فا أودو) التى كانت تعبر عنها التراتيل القديمة للسود الأفريقيين فى احتفالات ومواكب وتبجيلات قديمة حيث أخذها عن الأفريقيين السود الأمريكيون الزنوج . . وكانت هذه المواكب القديمة عبارة عن تبجيلات ساحرة تبدأ بالرقص ، ثم تتطور وتزيد إلى مراحل عنيفة شديدة حتى تصل إلى قمتها ، وكان الواضح من هذه التراتيل أنها تأخذ شكلا مفاجئا يوصل إلى عملية التأثير الزيفى غير المرتكز على دعائم فنية سليمة . فعرضها يحتوى على الحركة الفردية والصياح بالصوت والغناء والرقص والرسم ، وأحيانا الأقنعة والموسيقى ودقات الطبول . . حيث تتكون من كل هذا تصرفات الإنسان الماثل أمامنا وسط هذه التراتيل والشعوذات بعيداً . . بعيداً عن الأدب .

يقول بارو : « فى أمثال هذه الشعوذات القديمة بحثنا جميعاً عن أصل الحياة التمثيلية للإنسان . وهنا نقف برهة لنفكر كيف إذن يصل المسرح إلى نفوسنا ؟ »

فالفنون عندما تؤثر فينا لابد أنها تفعل شيئاً معيناً . . فقد يكون

من بيننا من هو أصم ولكنه يستطيع أن يتأثر وأن يقدر لوحة فنية مبدعة . وقد يكون من هو فاقد البصر ولكنه يتذوق الموسيقى .. وأكبر دليل على ذلك أننا فى حفلات الكونشرت والموسيقى نغمض أعيننا أحيانا بعض الوقت أثناء استماع الموسيقى فنحس بالتذوق الكامل لها .. ولهذا فإن الفنون إنما تصل إلى عملية التأثير بطريقة أو بأخرى طالما أنها تتسم بالأصالة الفنية .

والحياة اليومية التى نحياها بما فيها من لفتات ولمحات وانتباهات ولحظات هى التى تساعدنا على استقبال الظواهر الفنية وعلى توليد عملية التأثير فى نفوسنا .. فالملاحظات اليومية للإنسان فى حياته العادية ، والمشاجرات والمشاحنات والمناقشات تصل وتحفر بطريقة لاشعورية فى النفس البشرية وتؤثر فيها دون وعى منها .. والجهاز العصبى للإنسان ساهر متيقظ فى كل هذه الحالات ، يضع نقطاً هامة على كل ما يقابله الإنسان فى يومه العادى، ولذلك فإن أعضاء الإنسان إذا انفعلت وتحركت بعد ذلك ، كنشاط الدورة الدموية إثر حادث فى مشهد ، أو سيل اللعاب إثر نظرة معينة ، أو تخلخل المفاصل فور لقطة خاصة ، فإن هذا يسجل أن عملية التأثير إنما هى ماضية فى الطريق الصحيح لها .

يقول كلوديل : « إن النجوم فى السماء تعمل فى ضجة وازدحام .. وذلك رغم أننا نراها هادئة ثابتة فى أماكنها ». فتطور الحياة دائماً فى تحرك ، والوقت يمضى والحاضر يتطور والحياة تستمر والكون يتحرك،

ولذلك فنحن بنى البشر نهتز أيضاً . . نهتز من الخوف ضمن حركة الحياة الكبيرة هذه ، والإنسان عادة يحس بسجن وهمى من داخل نفسه ، فهو يرغب فى الحركة كما يرغب فى تبديد السكون الذى يحيط به حتى يصل بفكره إلى النهاية المجهولة أمام عينيه ، وهو بطريقة أو بأخرى لا يريد أن يبقى فى المؤخرة بل يرغب فى التطور والتقدم ، وهو يريد تحطيم هذا السكون الذى يحيط به ، ولذلك فهو يبدأ الكلام ثم يقيم ضجة وهو يعلن عن مبادئ ويقيم نفسه للدفاع عنها وهو لذلك يعانى من العمل بالسياسة والالتصاق بها ويناقش المبادئ وينفعل من أجل آرائه ويتشاجر إن لزم الأمر . كل هذه الأعمال ينفرد بها الإنسان ليقيم لنفسه أمام نفسه وزناً فى هذه الحياة . فالحدث اليومى العادى فى حياته كالمأكل والمشرب والنزهة والراحة لا يشبع نهمه إلى الحياة وإلى التعرف عليها . . فهو دائماً يبحث عن أحداث حقيقية تتسم بالقوة والحركة والنشاط والحمية ، وهو فى هذا لا ينسى الماضى ويفكر ويرسم المستقبل . . ولكنه عن الحاضر لا يستطيع أن يتحدث فى شىء .. تماما كما لا نستطيع أن نذكر كلمة حبل على لساننا ونحن نزور بيت المحكوم عليه بالإعدام حتى لا نثير القلق فى نفوس أهله وذويه .

ولهذا كان الإنسان يفضل حياة الحركة . . حياة الانفعال . . حياة الحقيقة رغم ما فيها من خوف .. ولهذا أيضاً استطاع المسرح أن يصل إلى نفوسنا ، إذ أن فينا الرغبة على التعرف وعلى كشف المعرفة والبحث

وراءها .. فالمسرح هو الفن الوحيد الذى يؤثر فى الحال وفى نفس اللحظة على أحاسيسنا الداخلية ومشاعرنا .. فبالسمع وبالرؤية وبالتوجيه الحساس تتفرغ أحاسيسنا الداخلية للاستماع والتأثر ، وحيث تستلهم وجدانياتنا ماتنفعل به هذه الأحاسيس الداخلية . ففن المسرح هو فن الشعور والوجدان ، وهو أيضاً فن الحاضر . وفن الحاضر هو فن الحقيقة الواعية ، ولكن الحقيقة على مستويات على طول الطريق من الجنة إلى النار حسب فهم الناس لها كما قالوا فى القرون الوسطى ، إذ ماتراه أنت حقيقة قد لا أراه أنا نفس الشىء ، ولكنها على أية حال هى الحقيقة.

يقول بارو إن صديقه هنرى مونترلان الكاتب الفرنسى الكاثوليكى الشهير (١٨٩٦) وهو أحد الأدباء الفرنسيين قال له ذات مرة إنه استطاع أخيراً أن يعرف سر لعبة مصارعة الثيران . والكاتب الفرنسى يقصد بهذا أنه استطاع من خلال دراساته أن يتعرف على البواعث النفسية والحسية التى لدى الحيوان والتى لدى الإنسان أيضا ، وطبق ذلك فى دراساته التى يكتبها . ومونترلان من الكتاب الفرنسيين الذين قبلت الكوميدى فرانسيز أعمالهم لدرجتها الرفيعة ، ومثلتها كذلك على مسرحها حيث أثبت فى كتاباته أن قصة الإنسان لا تخرج عن عرض لمشاهدة الثيران مع الفارق البسيط .. أن دور الإنسان فى العرض المسرحى يقدمه الثور الذى يندفع هنا وهناك .

وعلى هذا نرى أن فن المسرح إنما يقف وحده متمتعا بمزايا استعانته

بالحياة الواقعية ليصبها فى القالب الفنى الذى يصلح للمسرح ، إلى جانب اهتمامه بالحاضر ، وهو فى هذا يفتت حياة الواقع ليعيد ترتيبها من جديد منشئاً علاقات أخرى فى شكل جديد ليكون حبات العمل الفنى .

إذن كيف يفتت هذا الواقع ونظرياته وجوهره وقواعده ؟ . . الحاضر ومضة سريعة تمر مر الكرام . . . ونحن مرآة هذا الحاضر . . . وبين مضى هذا الحاضر فى انطلاقه وومضته السريعة ، وبين ميلاده الفنى الجديد فى العمل الفنى لحظة واحدة يطلق عليها بارو (لحظة حركة) .

والحاضر فى وجوده . . يكافح ويتغاضى ويتطور ويستأسد ليبقى لنفسه جوهراً جديداً ، ويترك من كيانه ما هو غير مستساغ ليظهر فى إطار جديد ... وفى هذا التغيير تأتى الحركة التى تطور من شىء إلى شىء ومن إيقاع إلى إيقاع ، ومن شكل إلى شكل .

ففن المسرح يتوقف على الحركة وعلى التغيير وعلى التلخيص ، ولهذا كان لابد من الارتكاز على حياة الواقع بحيث لا يبعد عنها ولا تبعد عنه .

لذلك كان الممثل وهو العمود الفقرى لفن المسرح واعياً للحظات الحياة اليومية التى تمر به ، إذ هو بوقوفه على خشبة المسرح إنما يعبر كما نعبر عنه نحن ، وهو فى هذا ينوب عنا فى التعبير وفى نقل عملية التأثير للمتفرج ، ولهذا كان الممثل ولا زال يرقص ويمزح ويطلق النكات ،

ويشغل ذهنه فى عمل الدسائس والمؤامرات الفكاهية (المقالب) ليقدم ما أطلق عليه اسم الملهاة أو الكوميديا ، ولهذا كان يصعب الأمور ويقاتل ويتشاحن ويدبر المؤامرات الكيدية وينتهك الحرمات ليقدم ما أطلق عليه اسم الدراما أو التراجيديا .

وعلى هذا فإن جان لوى بارو يؤكد أن المسرح هو الدواء النافع المفيد الذى اتخذه الانسان للانسان وأوجده ، حتى يتخلص الإنسان من الضغط وأن يحمى نفسه من الاضطرابات . فجموعة الممثلين بتكوينهم للعرض الفنى إنما هم يقدمون وحدة فنية لمجموعة أخرى من المتفرجين تسمى النظارة ، وهم بطرقهم الادائية يكشفون عن بعض أنواع الحياة والمجتمعات والأسر والناس والتصرفات والحقائق على خشبة المسرح من خلال أعمالهم المسرحية ، ويكون العرض فى النهاية كمصل واق للتفرج من الأمراض الاجتماعية المتفشية فى المجتمعات ... وهكذا كان فن المسرح منذ نشأته يسير على هذا المنوال حتى يحفظ لبنى الإنسان توازنهم لتعم الفائدة للمجموع منذ أن كان الإنسان إنسانا ، فالانسان يأكل ويشرب ثم يلعب كما قدمت حتى يصارع الخوف فى حياته المضطربة وحتى يجد السعادة ... والسعادة فى هذه الحياة ماهى فى الحقيقة إلا استراحة قصيرة ليعاود بعدها الإنسان حياة خوفه واضطرابه .

مدرسة التمثيل عند بارو ...

يحذر جان لوى بارو فى تعاليمه أول مايحذر فيما يختص بالأداء

التمثيلى من العاطفة المشحونة التى يبالغ فيها الممثل دون أن يشعر ، وهو فى ظنه إنما هو يدقق فى طريقة أدائه للدور ويكملها … يحذر بارو قائلا : « إن الممثل بهذه المبالغة إنما هو يترك محور الشعور وركيزة الإحساس التى وطد نفسه بها على الدور الذى يمثله حيث يجتاز حدوده الفنية ، سواء فى الانفعال أو طبقة الصوت أو فى الاشارة أو فى الحركة المسرحية ، خارجاً عن القانون الشخصى الذى وضعه لنفسه فى حدود مفهوم الدور وإمكانياته ومتطلباته ، فيترك بذلك الأصل فى الفن والقواعد التى حددها له وقتها مخرج المسرحية إلى طريق المبالغة » .

وبارو لهذا يوجه النظر إلى عدة قواعد عامة وهامة فى فن المسرح .. وهى على حد قوله من القواعد التى يتغاضى أو يهملها الممثل رغم أهميتها .

١ — فالأصل فى فهم الدور عند أحد الممثلين أن يفهم الممثل نفسه ويعنى بارو أن يفهم الممثل القائم بدور مدير مثلا نفسه كمدير ، أى أن يرقب الشخصية المسرحية التى يمثلها ، وأن يدعم وجودها بالمنطق والحجة ، وأن يجعل كلمتها مسموعة لدى الجمهور حتى يساعد على فهم الشخصية المسرحية .

وهذه الظاهرة — كما يقول بارو — ليست قاعدة بالمعنى الصحيح بصفته ممثلا ، ولكنها أقل القليل وأبسطه الذى يقدمه ممثل دورما إلى جمهور جاء يستمع إليه فى شخصية مسرحية ليفهم شيئاً جديداً ينفعل به ..

وفهمنا لانفسنا كمثلين لادوار معينة أمر صعب وسهل فى نفس الوقت . وهو يرتكز بقدر الإمكان على عملية التدريب والخبرة .. فطريقة نطق الممثل للدور يجب أن تكون ملائمة الشخصية ، ويجب أن يكون الكلام واضحا مفهوما ، وحسب مايؤكد بارو — أن الموهبة بعيدة عن هذه القاعدة ، فالأصل كل الأصل فى التدريب على الإلقاء وعلى استعداد آلة الكلام (الفم) لنطق الحروف وإخراجها سليمة قوية مجلجلة واضحة دون إدغام لبعضها .. وهو لهذا يطلق عليها قاعدة أدبية ... من جانب الممثل .

٢ — والقاعدة الثانية التى يوجه بارو إليها النظر تكمن فى عمليتى الإنصات والتقليد .. وهنا تتدخل الموهبة والدقة والملاءمة .. فعملية الإنصات على خشبة المسرح للممثل المتكلم يمكن تنميتها وصقلها بالمران والتعود .. فعملية الإصغاء عبارة عن ترجمات داخلية ينفعل بها الممثل بكلام زميله الممثل ليعاود الرد عليه ، وقد شملته كل أحاسيس هذه الترجمات فلا يحس الجمهور المشاهد بفترات أو ثغرات بالنسبة للانفعالات أو التطورات الداخلية للدورين ، سواء المتكلم منها أو المنصت المصغى .

وعملية الإنصات نوعان .. إنصات ظاهر أى منظور ، وإنصات مركز . ولاوضح النوعين أضرب مثلا بسيطاً .. لنركز انتباهنا إلى علبة كبريت ولنصغ اليها لنقوم بعملية تحليل عليها ، فنركز النظر عليها وعلى الحروف المطبوعة على الورقة المغطاة بها العلبة من الخارج وعلى

نوع الورق أيضا ، وبعد عدة دقائق لنخف علبة الكبريت . . . ثم لنكتب على ورقة كل الكلمات التى كانت مطبوعة على العلبة . . . . . ظاهراً أو منظوراً .

إذا تعودنا على مثل هذا المران وهذا الإنصات الظاهرى تتعود أعيننا وأذهاننا على أمثال هذه الموضوعات ، ثم بعد فترة سنجد أن أعيننا ترقب الأشياء بسرعة بالغة وبدقة بالغة أيضاً . ولهذا كانت عملية الإنصات الظاهرى تعطى لنا مواد معينة ، وخبرات قد تفيد الممثل كثيراً فى حياته المسرحية بالنسبة للأدوار التى يقوم بتمثيلها ، وبالنسبة لتكنيك الأداء التمثيلى الذى يتبعه فى عمله . . فضلا عن أنها تفتح أمام الممثل الفرصة للتفكير والابتكار والعيش والدخول فى إطار الدور وتحت جلده كما يقولون .

ثم أعود إلى الإنصات المركز . . ولنركز حديثنا على عود كبريت واحد نستخلصه من العلبة لنمسك به فى اليد بعد أن نلقى نظرة واحدة على العلبة المليئة بالعيدان ، لنمسك عود الكبريت ولنحس بضعفه الخشبى ولنتخيله يقول: «أنا .. أنا .. من أنا؟ . من شجرة كبيرة عالية .. ولكنى الآن عود بسيط . . بل شعيرة خشبية تافهة (وفى هذا عملية تذكر للشجرة الأم) . . . أحضرونى من إحدى الغابات الكثيفة فما الذى بقى منى ؟ نحيل أنا . . نحيل ورفيع . . قطعوا أوصال شجرتى وصرت جزءاً صغيراً جداً منها حتى نحل عودى الفقرى وأصبحت لا أقوى

حتى على الحركة السريعة القديمة . . . ولكن من يستعملوننى يظنوننى شيئاً آخر . . خاصة عندما يشعلون رأسى . . عند ذلك تتوهج جبهتى وتحمر أذناى الصغيرتان ثم . . أعطى اللهب . . . أعطى النار . . أعطى لهم مايريدون . . فأنا أمثل أمامهم الحيـاة والموت فى لحظة واحدة . . ولهذا تضعنى المصانع فى تابوت يحمينى قبل بدئى رحلة الموت . . هناك إذ أستقر إلى جانب إخوتى من العيدان ، كل يلتصق فى حيرة بأخيه فى مكان ضيق خانق لا يتسع للواحد فينا أن يمـد قدماً واحدة ليسترخى ويستريح ، لأن الخجل يسيطر على من يضعوننا فى هذا المكان فلا يعطون لنا على الأقل حرية الحركة . . قد يكونون على حق فى هذا فى عدم إعطائنا فرصة التحرك إذ سمعت أنهم يمنعون مرضى القلب من الحركة ويلزمونهم بالنوم على ظهورهم فترة طويلة . . مثلنا تماما . . » . إلى آخر هذه الصورة الفياضة بالخيال والحركة والتذكر ، فالإنصات المركز هو استعارة الصور والكنايات والحالات وتشبيهها بعضها بالبعض . . والتقليد أو المحاكاة هو روح اللعبة أو المسرحية حتى يمكن نقل الصورة على حقيقتها كما هو واضح من مثالى السابق .

ويؤكد بارو أنه يمكن تعلم الإنصات المركز . . ولكن نوع الإنصات نفسه يعتمد على الموهبة الفنية عند الممثل ، إذ من الجائز جداً لممثل مشهور موهوب ألا يعرف كيف ينصت على خشبة المسرح .

٣ — وقاعدة بارو الثالثة فى فن الأداء التمثيلى هى التأثير . . وفيها

يؤكد أن المحاولات التى يبذلها الممثل فى دوره لا يمكن أن تأتى فى أول الطريق . . ولا يمكن أن تؤثر التأثير المقنع فى نهاية الفصل الأول مثلا . . ولكن التأثير الحقيقى هو الذى يصل إلى نفس المتفرج وباطنه وذهنه فى النهاية ، ولا يتأتى ذلك إلا فى نهاية الشوط وعلى ختام الطريق ونهايته .

وكلمة التأثير تذكر بكلمة البائع عندما يشترى الإنسان بعض السلع، وفى النهاية يقول البائع كلمته التقليدية : « أما من شىء آخر يا سيدى ؟ » عندئذ تكون النهاية للمشترى . . . هكذا أيضاً فى المسرحية إذ تكون النهاية للتأثير . . . فالتأثير علمياً هو الدفعة الأخيرة فى المسرحية .

فإذا كانت أصوات الممثلين عالية واضحة جلية ، وكانوا منظمين لعملية الإنصات ، ومشتركين مع بعضهم البعض فى تكوين الوحدة الفنية التى تسير بالعمل فى خط واحد نحو هدف المسرحية ، إذن تخطو القاعدة الثالثة فى مدرسة بارو التمثيلية فى إصرار وقوة إلى الأمام لتثبت عملية التأثير ، ولتؤكد بهذا المجهود الضخم الذى بذله عشرات الممثلين والفنيين كلمة واحدة تسمى (التأثير) .

ويتركز التأثير عند الممثل فى السوابق التى يفهم بها الممثل دوره ليصل إلى هذه المرحلة معتمداً على الأسئلة الآتية التى يوجهها لنفسه من خلال دوره . . وهى : من أين أحضر ؟ وأين أذهب ؟ وفى أى حالة

أنا ؟ . ويؤكد بارو فى تعاليمه أن الممثل طوال عمله فى دوره على خشبة المسرح لا يجب عليه بأية حال من الاحوال أن ينسى أو يتناسى هذه الأسئلة السابقة . . وعليه أن يوجهها دائماً لنفسه وبين نفسه أثناء تأديته لدوره ولمشاهده ولكلماته ولحروفه .. حتى ولو كان أيضاً بين الكواليس ولم يبدأ دوره بعد ، أو بدأه وخرج للكواليس ليعود مرة ثانية .

وقاعدة بارو الثالثة هذه تعتمد أول ما تعتمد على عملية الإخلاص عند الممثل أمام نفسه .

٤ — والقاعدة الرابعة التى يوجه إليها النظر هى ما أسماه بارو (الحالة الحاضرة لدى الممثل) . . ويمكن تلخيص هذه القاعدة فى عبارة واحدة ينطق بها الممثل لنفسه . . ماذا أفعل أنا هنا ؟ فالأحداث تجرى فى المسرحية وكل ممثل له جزؤه المشترك به فى النص ، وفاطمة تتحدث إلى ثريا ، وثريا تستمع إليها على مضض ، ثم تنصرف عنها لتذكر شيئاً بعيداً عن الحادثة المسرحية نفسها . ثم تنفعل ثانية و . . إلى آخر ذلك من التصرفات ، ونحن نرى أنه كلما تعمق الممثل وزحف أكثر فأكثر فى قواعد المسرح وتطبيقاته . . كلما تعقدت أمور فن الممثل وتعاليمه ، وكلما وضحت صعوبتها أمام عينيه فى انتظار أن يمد إليها يده ، ليعمل بها محاولا فك رموزها علمياً ، وتطبيقها فى دوره على خشبة المسرح .

وأعود إلى سؤالى السابق : ماذا أفعل أنا هنا ؟ وفى السؤال أيضاً

تفسيراته التي نص عليها بارو في كتابه « أفكار عن المسرح » والتي تعني أو تفسر ماذا يريد الممثل ككائن حي متحرك على خشبة التمثيل أن يظهر للجمهور وماذا يريد أن يخفي .

والحقيقة أن هذه القاعدة الرابعة في مدرسة بارو من أدق القواعد وأصعبها ، إذ أن تحليلها صعب وقاس ، وتنطلق رموزها على مستويات عدة مما يصعب معه تحديد نوع هذه القاعدة بالبساطة التي يتخذها ممثلونا في معالجتهم للأدوار التي يضطلعون بها .

فالممثل يعتقد أنه يعرف نفسه . . أو قل هو يتخيل ذلك . . ويقول بارو في هذا الكتاب : « إن الممثل يعتقد أنه يتطور بالدور ، ثم فجأة يصطدم بالحقيقة المؤلمة وهي أنه يتخبط في الظلمات بعد أن كان يعتقد أنه على أبواب النور . . وهو يعتقد أنه يسير إلى الأمام بينما هو يتمايل ويترنح في مكانه . . وهو يحسب أنه يرى ولكنه في الحقيقة لا يرى ، وإذا نحن أردنا أن نساعد أعمى فإننا نعطيه في العادة عصا يتكيء عليها . . ولكن كيف يمكن أن نساعد الممثل بعصا وهو يتحرك ويضرب ذات اليمين وذات اليسار على خشبة المسرح ؟ والبحث يجب أن يكون عن الموضوع . . الموضوع الذي يمكن للممثل أن يستند عليه . وهذا يعني أن الممثل عندما يستند إلى شيء إنما يعني هذا أنه عثر على الموضوع أو الحادثة التي يتصرف حسبها ، وذلك يعني أنه يمثل فعلا ويسير إلى هدف النص مع مؤلفه سواء بسواء . . فالفائدة الحقيقية هي أن يعثر

الممثل على الموضوع الحقيقى للمشهد التمثيلى والتصرف الذى يلائمه . .
هذه القاعدة هى إحدى دعائم مدرسة ستانسلافسكى فى الأداء التمثيلى
أيضاً ، وهى من القواعد الفنية التى تضع الممثل فى مكانة ممتازة ، وهى
أيضا إحدى مفاتيح المدرسة الواقعية فى الأداء التمثيلى .

٥ — والقاعدة الخامسة هى ما أسماه بارو (الرقابة الشخصية) .. وهذه
القاعدة تتصل أيضا بعملية الإخلاص عند الممثل ، كما تتصل بالحقيقة عنده
أيضا . فالإخلاص قد يشاهد فى العمل التمثيلى أتوماتيكيا على أنه حقيقة
أيضاً .. هذا ما يحدث عادة .. وذلك بأن يلعب ممثل دوره بإخلاص
تام ولكن شخصيته لا تلعب الدور بحقيقته .. كيف يمكن أن يحدث
هذا ؟ إن ذلك منبعه أن الممثل لا يترجم فوراً ما يجب أن تقوم به
شخصية الدور الذى يمثله ، وهذا جائز حدوثه أيضاً .. فنحن فى
المسرح فى دار للتمثيل حيث حياة الصناعة والصنعة .. حيث حياة أخرى
غير الحياة التى تركناها قبل أن تطأ أقدامنا أرض المسرح ودار التمثيل ،
لذلك وجب على الممثل أن يكون مخلصا وصادقاً فى أحاسيسه .. ولهذا
وجد الممثل الذى يقتـــل الشخصية التى يمثلها ، أى أنه لا يكيفها
ولا يستعمل أحاسيس صادقة فى التعبير عنها . فالممثل يكون كل تمثيله
حقيقياً وصادقا فيما لو كانت الشخصية التى يمثلها تنطق بلسانه مكانه ،
وتلبس لباسه وتتقمص روحه ، ثم أخيراً هى التى تظهر أمام الجمهور
وليس الممثل نفسه .

لهذا وجب على الممثل أن يكون دائم اليقظة حتى تكون الشخصية التى يمثلها صادقة فى كل شىء . . وهو كلما زاد فى إخلاصه للشخصية كلما نجح ولمع وراقت تلك الشخصية فى أعين النظارة .

وهناك بعض الحالات حيث يؤدى صدق الممثل إلى مصائب ومشاكل فنية كحالة الموت مثلا على المسرح . فنى مثل هذه الحالات لو تصرف الممثل بإخلاص فإن المشهد قطعاً سوف يبوء بالفشل . ولكن الممثل الجيد ينفصل فى هذه اللحظات عن دوره كشخصية حيث عليه أن يقدم بتكنيكه الخارجى فقط مشهد الموت ، وأعنى بالتكنيك الخارجى للممثل الإشارة والحركة حيث يقل الحوار عادة فى أمثال هذه المشاهد أو يكون فى المؤخرة ، بينما تكون الحركة والإشارة هى العامل الأساسى فى المشهد قبل الحوار . ومن خلال هذا الانفصال الذى يقوم به الممثل عن الشخصية التى يمثلها ، ومن خلال ملاحظات المخرج له . . ومن خلال لحظات السكون التى تحل بالمسرح فى أثناء هذه المشاهد (مشاهد الموت) من جانب الآخرين بمساعدة الإضاءة المسرحية مثلا . . نجد الممثل يستسلم للواقع الجديد ، ونراه وكأنه يمثل شوطاً جديدا فى دوره على المسرح ليقيم حدودا جديدة لنفسه فى أمثال هذه المشاهد .

فالإخلاص هو شغل الشخصية المسرحية الشاغل ، ولهذا كان لابد للممثل أن يضع أمام عينيه أمثال هذه الأسئلة : ما هى رقابتى الشخصية على نفسى ؟ إلى جانب صدق وإخلاصى هل شخصيتى المسرحية مقنعة

موتساير هذا الإخلاص وهذا الصدق ؟ وهل درجة الإخلاص كافية لإبراز معالم شخصيتى المسرحية ؟ .

على هذه الأسس الخمسة الكبرى يرتكز فن الأداء التمثيلى عند مدرسة جان لوى بارو .

ويضيف بارو إلى القواعد السابقة قاعدة خاصة يسميها بقاعدة (التكملة الرياضية) . . وفيها يبين أن لكل دور خطة سباق معينة تشبه إلى حد كبير خطة السباق الرياضية ، والممثل فى هذا السباق يقف كالجوكى حيث يركب الدور ويقوده ، والدور يختلف فى نوعه تماماً كالحصان فهناك نوع من الأدوار يبدأ ببطء ويحتاج إلى خطة معينة ببداية هادئة ، ثم يستمر فى السرعة بالتدريج ، ثم يشد الرتم أو الإيقاع مرة واحدة إثر حادثة معينة مثلا . . إلى غير ذلك من التطورات والمراحل التى تجتاز الدور المسرحى .

وهناك من الأدوار ما يتطلب تخزين القوة الهائلة الكامنة فى الممثل لمشهد معين يأتى فى النهاية أو قربها كدور البطل « لجيا » فى مسرحية تولستوى الشهيرة « الجثة الحية » حيث ينفجر البطل فى مشهد قرب النهاية رغم سيره طوال عرض المسرحية تقريبا على وتيرة واحدة هادئة ، إلى غير ذلك من الاختلافات .

والممثلة التى تلعب دور « فيدرا » عليها أن ترسم لنفسها خطة قاسية

حتى تستطيع أن تمر من الصعاب التى تعترض طريقها بالنسبة للتركيب الفنى لدورها ، وبالنسبة للقوى الكامنة مختلفة الانفعالات التى تعترى نفس فيدرا . . فهى فى الفصل الأول يجب أن تكبح جماح نفسها ، وهى فى الفصل الثانى حينما تضع اعترافاتها بين يدى هيبوليت يجب أن تمسك اللجام بيديها تماما وأن تحرص على أن تكون المسكة والقبضة من حديد بينما نراها فى الفصل الثالث تفرط بعض الشىء فى الأمور وتتهاون إلى حد ما ولا تتمسك بالتمسك العصبى ، فترتاح عضلات الممثلة وتسير على المسرح بخطى واسعه هادئة وتتنفس بعمق وفى راحة ، وتخرج بالحديث وبالحوار إلى شرائح عريضة لا تقبل الاحتداد أو العنف أو القوة وبمضمون آخر لا عصبية فيه على الاطلاق . . وهى فى هذه الحالة شبه الهادئة إنما تعد نفسها بيولوجيا وعصبياً لاستقبال أحداث الفصل الرابع حيث تعطى جسدها وانفعالها وروحها ورئتيها وأعصابها وقوتها وأحاسيسها فى أعظم درجات قواها . . وبينما يتكىء الفصلان الأول والثانى على إعداد النار حيث الاعتراف ، فإن الثورة العارمة والعاصفة المدمرة تنقضى بعد هدوء الفصل الثالث فى الفصل الرابع . . حتى إذا ماأتت أحداث الفصل الخامس فإننا نرى الرماد الباقى يسير فى كسل وخمول صاعدا إلى أعلى فى بطء ممل .

وقاعدة التكملة الرياضية لم يضعها بارو ضمن قواعد مسرحه لأنها لاتهم فقط إلا الممثلين القائمين بأدوار البطولة والأدوار طويلة المدى .

فدور هملت أيضاً يقتضى من الممثل أن يعتنى عناية خاصة بقاعدة بارو — التكملة الرياضية — حتى يستطيع أن يحتمل قوى الدور حتى النهاية كل ليلة فى المسرح بحيث لا يقل ولا يشذ ولا يخرج عن متطلبات الدور ، وبحيث لا يصيبه التعب أو المرض نفسياً أو صحيا .

فمن صعوبات الدور بالنسبة للتكنيك الداخلى والخارجى لدى الممثل طول الدور . . وهذا ينطبق على دور هاملت . . فحتى الفصل الرابع وعلى وجه التحديد قبل سفره إلى انجلترا ، يترنح الدور فى أحلام الشبح ومؤامرات العم والمتاعب الخاصة لهملت وتردده وغريزة البقاء عنده، مما يتعب نفسه البشرية ، ثم يأتى الفصل الرابع حيث يبقى هملت بعيدا بعض الشىء عن محور الأحداث ، إذ تضطلع بها أوفيليا فى مشهد جنونها الرائع حيث بتعبيرنا المحلى يبرد ممثل دور هملت بعد حالات اليـــأس والهدوء التى عاشت دوره حتى الفصل الرابع . ويستنهض هملت نفسه ليصل إلى الفصل الخامس ، وعلى وجه التحديد فى مشهد المقابر وهو من أصعب مشاهده بالنسبة للدور والنص معا . . والعادة فى مثل هذا المشهد أن الممثل لا يستعيد حقيقة انفعاله إلا بعد مرور بضع دقائق على بداية المشهد . . هذا يحدث فى روما وفى باريس وفى نيويورك مع ممثل روما وممثل باريس وممثل نيويورك . . إذن هى حقيقة ثابتة فعملية (الترييح) التى تصيب الجسد أمر متعلق بالتكوين الجسمانى للفرد الممثل للدور .

ويروى جان لوى بارو تأكيداً للاتصال الجسمانى وتأثيره على فن

الاداء التمثيلى أنه أثناء تمثيله لإحدى مسرحيات موليير (سكابان) فى بيونس ايرس .. أنه قام بقياس ضغط الدم لديه قبل العرض فسجل ١٢٠ ثم قام بقياسه مرة أخرى فور انتهائه من مشهد الجوال (الشوال) فى المسرحية فسجل ١٧٠ .

عن الانفعال ..

يقول بارو :

« إذا كان الانفعال هو الشعور الداخلى للممثل . فإن على الممثل ألا ينتبه أبداً إلى ذلك الشعور أو الاهتمام به أثناء التمثيل » .

ففى الحياة العادية إنما نهتم بانفعالاتنا وبشعورنا الداخلى الذى مضى ، ورغم هذا فإن هذا الاهتمام سرعان ما يحتضر ولا يكون له أى أثر .. والممثل على خشبة المسرح يعيش فى الحاضر وفى الحال ، وهو ينتقل بأحاسيسه وانفعالاته من مشهد إلى مشهد ، ومن فصل إلى فصل وفق خطة انفعالية معينة رسمها له المخرج ، ورتبها هو لنفسه حتى يصل إلى قمة دوره ، وإلى نهاية الشوط فى انفعالاته المتسلسلة بعد العرق المجهد ، وحتى يبنى مراحل دوره واحدة فوق واحدة ليصل إلى القمة . وهذا العرق هو أسماه بارو « الحالة الانفعالية عند الممثل » .

وحينما يسعى الممثل إلى الانتباه إلى درجة انفعاله أو شعوره الداخلى ، فإنه فى نفس اللحظة يفقد الاحساس الداخلى ، إذ يتبخر فى الحال انفعاله

ويخرج الممثل بالتالى عن الدور الذى يقوم به تاركا خطة الانفعال ومراحلها .. وبهذا يتبخر كل شىء ويتبقى الدور « مجدباً » على حد تعبير بارو نفسه ، حيث يمضى فيقول : «ليس هناك ممثل واحد يستطيع أن يصور بعقيدة وإخلاص حقيقة شعوره الداخلى العميق فى الحال على خشبة المسرح» . والممثلون الذين يحاولون ذلك إنما هم يخدعون الجماهير ويقدمون شيئاً بعيداً عن الفن الحقيقى . والآهات والدموع واهتزازات الأصوات التى يطلقونها وهم فى قرارة أنفسهم يراقبون ما يفعلون إنما هى كلها من باب الزيف لكسب الجمهور العادى فى المسرح .. أما الجمهور الواعى الدارس للمسرح والمقبل عليه دائما ، فإنه سرعان ما يكشف ذلك ولا يتأثر بما يشبه الميلودراما ، ولكنه يبقى دون تصفيق ومن حوله الصالة تضج بالتصفيق السطحى غير العميق .

تقول أنتيجونا عند سوفوكليس شاعر اليونان العظيم : « يهمنى أن أعجب بهؤلاء ... الذين يجب أن أصل إلى إعجابهم ورضائهم » .

ومن هذا نرى أنه لابد لكى يكون الممثل منفعلا أن يجهز الانفعال ويعيش فيه ، وألا يحاول مراقبة نفسه وقت الانفعال ، أو أن يحاول تبين درجة الانفعال ، فإن ذلك يخرجه عن مفهوم دوره وعن أحاسيسه وعن انفعالاته ، وبالتالى يجعله « مجدبا » كما قال أستاذنا جان لوى بارو .

والذى يمكن أن يقال فى هذا المجال أن يقول ممثل عن آخر أنه فى

درجة معينة من الانفعال ، أو يقول ذلك صاحب الفرقة التمثيلية أو مديرها أو مخرجها أو أى فرد آخر . . إلا أن يقول الممثل لنفسه ذلك أو أن يراقب نفسه . . وعندما يذكر المتفرج ذلك عن الممثل فإن ذلك يعنى أن الممثل فى أغوار دوره ، وعندئذ لا يهم المتفرج أن يبكى الممثل أو يضحك . . إنما المهم لديه عادة أن تتولد عنده لاشعورياً عملية التأثير فيشعر بها مرة واحدة ، وهى التى تكون عادة بالسلب أو الإيجاب حيث يقول كلمته الأخيرة فى المسرحية (عظيمة أو تافهة) نتيجة لذلك التأثير .

وخلاصة القول أن هذا يعنى أن الانفعال ظاهرة لا يتحدث عنها أى شخص فى حياة المسرح ، والجمهور يقع تحت تأثير هذه الظاهرة دون أن يذكر الممثلون شيئاً عنها من خلال الأحداث المسرحية .

وإذا تعرضنا لتحليل الانفعال فإننا نلاحظ أن التراجيديات إنما تحتوى على العميق المتوتر منه نتيجة للأحداث نفسها ، وعلى الغزارة منها نتيجة للعلاقات بين الشخصيات المسرحية ، وكلما كان ممثل الدراما أو التراجيديا الطويلة ممسكا بناصية الأمور ومتفهما لمراحل الانفعالات فى دوره — خاصة فى الأدوار الطويلة مثل هملت — كلما كان محافظا على الطاقة العصبية له ، وكلما كان يسير بخطى حثيثة نحو هدف النص المسرحى حتى النهاية . . منطلقا بما فى جعبته رويداً رويداً ، فلا يستخرج منها إلا ما هو مطلوب وعند اللزوم . . حتى يستطيع أن يتبع بانتظام

وأن يتطور حسب مراحل الدور التراجيدى الذى يمثله .. وكلما زاد الممثل الماثل على خشبة المسرح رويداً رويداً من ترمومتر انفعاله كلما أوقع الجمهور وأحاسيسه وانفعالاته فى شبكة محكمة لا خلاص له منها إلا التصفيق فى النهاية نتيجة الضغط الانفعالى الذى يقود به الممثل جمهور النظارة ، فلا يملك أخيراً إلا التصفيق كعامل تنفيسى جبرى .

وفى أمثال هذه التراجيديات يحدث أحياناً ألا يعرف الجمهور أين هو من الانفعال ، وذلك نتيجة الضغط الانفعالى الأكيد الذى يوجده الممثل .. وهى مرحلة تالية من مراحل الشعور عند الجمهور .. تختلف عن المرحلة السابقة التى تحدثت عنها الآن .. ومعها يكون الانفعال قويا على خشبة المسرح ومثله فى صالة الجمهور وتكون الخدعة المسرحية على اكتمالها أيضاً على خشبة المسرح ومثلها فى صالة الجمهور ، ويكون ثالثهما هو التصفيق دون أن يدرى الجمهور المصفق أين هو من نفسه .

وهنا يجب أن أذكر أن للممثل فى مثل هذه الحالات الجهد الأكبر الذى يعتمد فيه على إمكانياته الفنية ، وعلى درجة انفعاله وصدقها وعمقها ودقة ترتيبها .. وأكبر مثل على ذلك الممثل الفرنسى الرومانى الأصل أدوارد ألكسندرو ماكس (١٨٦٩ — ١٩٢٤) وهو من الممثلين الكبار الذين تخصصوا فى الدرامات الكلاسيكية .. وقد مثل كثيراً أمام الممثلة الشهيرة ساره برنار فى فرنسا ، وعمل فى أواخر أيامه كعضو للكوميدى فرانسيز . وأخيراً فإن هذا يعنى أن عملية التصفيق هى

الوسيلة الوحيدة لدى المتفرج التي يحاول بها إظهار الاستحسان أو الهروب من الضغط العالي الذي يلم به ويحوطه حيث يحاول حماية نفسه والتنفيس عنها بعملية التصفيق .

والمؤلم أن عملية التصفيق في البلاد التي ما زالت متخلفة الثقافة الفنية تعتبر استحساناً فقط ، ولا تفهم أو تحلل التحليل العلمي حسب التفسيرات التي أوردها علماء علم النفس وكبار المشتغلين بالفن المسرحي ممن بحثوا هذه النقطة أمثال جان لوي بارو وماكس راينهارت واليكس بوبوف وبيسكاتور .

البانتوميم . .

ويهتم جان لوي بارو في صلاته الفنية اهتماماً بالغاً بالبانتوميم ، وهو يربط بينه وبين المشاكل الفنية التي تنشأ عادة عند تحريك جسد الممثل على المسرح .

ويقول بارو : « أحببت البانتوميم لدرجة كبيرة ولا زلت أحبه حتى يومنا هذا ، لأنه يفتح مجالا عريضاً أمام تحريك الجسد تحريكاً فنياً معبراً عن مكونات النص دون حوار » وبارو يؤكد أن فن البانتوميم في المسرح اليوم لا يجد المجال الكافي لتطوره رغم أهميته الكبرى . . وهو يذكر الممثلة الفرنسية العظيمة سوزان بينج (١٨٨٠) التي افتتحت عام ١٩٢١ مدرسة التمثيل في فرنسا حيث اهتمت اهتماما خاصاً واسعاً

بالحركة المسرحية والبانتوميم على وجه الخصوص ، وكذلك دراسة الأقنعة ، وهو أيضاً يذكر مصمم الملابس ومهندس الديكور الفرنسى المشهور كرستيان جاك بيرارد (١٩٠٢ — ١٩٤٩) الذى كان زميلا ملازماً لجوفيه فى أعماله وكذلك لجان لوى بارو نفسه فى بعض أعماله خاصة مسرحية سكابان لموليير .

ويؤكد بارو أن ممثل البانتوميم يهتم بتفصيص الحركة المسرحية وأنواعها ، ويدقق فى إظهارها أكثر منه عن ممثل الدراما . . إذ أن جعبة ممثل البانتوميم مليئة بأصول الحركة ومفهوماتها المباشرة التى تصل إلى الجمهور المتفرج دون حوار ، فلا بد والحالة هذه من أن تشتمل حركته على التعبير القوى الذى يقوم مقام الحوار فى بعض الأحيان .

والحقيقة أن البانتوميم غنى ثرى بمقوماته تماماً مثل الكلمة بأنواعها أو يزيد ، فالحركة التى يقوم بها ممثل البانتوميم قد تكون معبرة أكثر من الكلام ، إذ قد يأتى الكلام غير واضح أو يغطى انفعال المشهد على سلامة بيانه ووصوله لآذان الجماهير واضحاً . أما الحركة فى البانتوميم فإنها كالصورة المرسومة تأتى معبرة واضحة دون شـــذوذ ودون تركيبات مساعدة .

ويعزو بارو تأخر فن البانتوميم فى المسرح الحديث إلى أن العيب فى عملية المران نفسها وليس فى تقبل القاعدة الفنية أو الأصل الفنى لفن

البانتوميم، ولهذا ركز بارو فى مذكراته ومقالاته الفنية على هذا الفن بل ومارسه قدر الإمكان محاولا الاستعانة به فى أغلب أعماله الدرامية .

فالعمود الفقرى لدى الممثل هو الركيزة الأولى التى يقوم عليها فن البانتوميم ، وأعمال البانتوميم تقوم مقام الكلمة والحوار فى المسرحية الدرامية ، والمسرحية عادة تعتمد على الحوار فى المسرحية الدرامية ، المبتدأ فى الجملة ، الخبر فى الجملة ، الموضوع . . بينما نجد أن البانتوميم من خلال الجسد يقوم بهذه المهام الثلاث مقسما إياها على طريقته الخاصة إلى ثلاثة أوضاع هى التحكم فى حركة الجسم ، اللفتة أو الحركة ، الإشارة إلى الأشياء .

ولو ضربت مثلا بسيطاً لجندى يخرج سيفه فى حركة عسكرية ، فإن ذلك يقتضى فى الدراما أو بلغة الكلام أن يقف الجندى ويصيح عدة صيحات انفعالية ، تؤدى إلى انفعاله بشىء يخرج من أجله سيفه ، ثم حركته العسكرية ووقفته ، ثم من ينادون عليه من ناحية أخرى لاستطلاع الأمر ، ثم إخراجه لسيفه بالطريقة التمثيلية فى الأداء والعبارات التى يتلفظ بها لذلك . . هذا بينما نجد أن الأمر فى البانتوميم لا يحتاج إلى كل هذا بل هو أسهل من ذلك ويعبر أكثر من ذلك .

ونقدم بعض المشاكل فى وجه البانتوميم ، منها غياب أو عدم ظهور كلام المتحدث أمام ممثل البانتوميم أى من يساعده على الاسترسال

.. أو زميل الديالوج .. وقد لا يفهم هذه الفلسفة الفنية إلا جمهور معين .. هو ذلك الجمهور الذى دأب على مشاهدة أعمال البانتوميم وعروضها .. ذلك أن فن البانتوميم طالما أنه ظاهر ومنظور أمام الجمهور فلا خوف من أن يمله الجمهور .

والمشكلة الثانية أن فن البانتوميم من الصعوبة بمكان تحسس عمليات تطويره والارتقاء به ..

ويؤكد بارو أن الحركة المسرحية فى البانتوميم لها قوتها وشأنها المؤثر بدل الكلمة أو العبارة المسموعة .. وهو فى محاولاته الفنية المسرحية إنما يريد أن يرتقى بفن البانتوميم ليكون فن الحاضر . . . وهو يقول : « إن فن البانتوميم ولد من الصمت، ويرجح أن هذا الفن قد ولد وتواجد عندما كانت الشعوب لا تستطيع أن تعبر عن نفسها أو تقول كلمتها ضد بعض الحكام ، ولهذا لجأت إلى استعمال هذا الفن كأداة للتعبير التمثيلى عن آلامهم دون المساس بمقامهم على مستوى الكلمة أوالعبارة .

مدرسة الإخراج :

المسرحية التى يمكن أن يقال عنها أنها من الأعمال التى وضحت فيها سياسة جان لوى بارو ومعتقداته فى الإخراج المسرحى . . هى « الأورستية » لشاعر اليونان العظيم أسكيلوس ، فمن هذا العرض الكبير الذى قام بإخراجه بارو ، ومن خلال المعاناة وتجميع الأفكار الذى

دام عدة شهور طويلة حتى شهدت المسرحية التمثيل على خشبة المسرح ، نستطيع أن نلمح طبيعة بارو الفذة وقوة تحمله فى الاستمرار للبروفات الطويلة حتى طوق الأورستية بإطار قوى جذاب صب فيـه آماله وأحلامه .

ومن خلال أورستية أسكيلوس وبارو، إذا جاز لنا أن نقول ذلك ، سوف نقوم بدراسة عامة للمقومات الفكرية للمسرحية ، الأقنعة ، الموسيقى ، الديكور ، الملابس المسرحية ، الكورس ، مشاكل الحركة المسرحية حتى نستطيع أن نلقى الأضواء على هذا الجانب الذى يختص بالإخراج المسرحى .

والأسئلة التى يوجهها ظهور هذا العمل على خشبة المسرح هى : ماهى المقومات الفكرية للأورستية ؟ وما هى تفسيرات المخرج وفلسفته وترجمته لهذا النص فى صورته (العرض المسرحى) ؟

فالصورة التى أتت بها المسرحية على خشبة مسرح المارينى تؤكد أن بارو أراد أن يؤكد بطريقة إخراجه واقعية معينة ، حيث ترتكز المقومات الفكرية فى طريقة الإخراج على نقطتين تتصارعان مع بعضهما البعض . الأولى حيث الضغط العام . . فالإنسان عند الاستيقاظ على حقيقة يسعى جاهداً ماضياً بالخوف المجرد كما يحدث تماما لأورست وكما هو الشكل الموضوعى للنص المسرحى ، والثانية . . حيث يصطدم بعد ذلك

بالقوى العليا والقدريات ، ويواجه فى ذلك قاعدة أساسية تتعلق بالمجتمع الذى أراد خلقه أسكيلوس ويبن فى المسرحية مراحله وأبعاده .

فاسكيلوس رجل عصر النهضة . . وأقصد عصر النهضة القديم . . عصر ميلاد المسرحية الأولى على يديه . فالاورستية بها تكوين فنى لايقل فى ثوريته عما أتاه شيكسبير بعد ذلك فى هملت . . فمعالجة القديم ، وقوانين القدر اللاإنسانية ، ونتائج الضغط والتعذيب ، ثم الديمقراطية .

هذا هو المضمون الحديث للأورستية فى مسرح جان لوى بارو فى ثلاثيتها القديمة . . من خلال النظم الدرامى ، الغزارة ، أزمة الفرد ، ضغط القدر ، وهو يعبر أحسن ما يعبر عن حقيقة ثابتة ، وهى أن كل جيل غزير إنسانى فى هذا العالم إنما هو وجه للحرية .. ولا أغالى إذا قلت للاشتراكية .

مشاكل الأورستية :

عندما حطمت أثينا فى الحرب كان أسكيلوس فى الاربعين من عمره بينما كان يوربيديس يعد نفسه لاستقبال الحياة فى أحشاء أمه . . أما سوفوكليس فقد كان ولداً فى المهد .

أقدم بهذا لاهمية التواريخ مستقبلا . . وكما أن الفروق فى السنوات بين الثلاثة اليونانيين الكبار قد أثرت فى الاعمال الادبية التى اضطلعوا بها

وأهدوها للعالم منذ هذا الأمد الطويل من السنين ، فان الوقت الذى قامت فيه معركة «سلاميس» هو أيضاً من الاهمية بمكان . . إذ خاض بعض الكتاب هذه المعارك واصطلوا بنارها وانفعلوا وتأثروا وأثروا من عهد بركليس العظيم إلى الآن . فالحقيقة التى نعلمها جميعاً هى أن جيل ماقبل الحرب وجيل مابعد الحرب يفرق بينهما العالم الكبير فكرياً وثقافياً ومادياً ومعنوياً .

وأسكيلوس مهد للحضارة اليونانية وأعلنها مستنداً فى دعواه إلى المدنية وإلى التمدن ، وبهذا يعتبر الطليعى الأول فى هذا الميدان . . حتى إذا ما تقدم يوربيديس من بعده ككاتب ، كانت حركة التجديد قد استقرت وارتكزت على بعض الأسس الجديدة . . وإذا قلت إن أسكيلوس رجل عصر النهضة اليونانية ، فان ذلك يعنى أنه ككاتب يكتب عن مواضيع كبيرة يعتقد هو أنها تبحث فى مشاكل هامة بالنسبة للفرد الحى ، تجعله غارق الشعور حائراً بين ماهو ملموس وبين العقائد العليا ولعنات السماء . . فالحياة دائماً فى تحرك واطراد واستمرار ، والخوف يزيد مع تحرك الحياة واطرادها واستمرارها ، ومن ثم تتضخم العلة فى نفس الإنسان ، ومن ثم تكون المشكلة التى يكتب فيها أسكيلوس . . وفى هذا يضع نصب عينيه أن يقف الانسان من جديد على قدميه ولا يحطم شيئاً . . بعد أن يمر بالعلويات التى قد تحطم من نفسيته أو تضعفه .

ومن المعروف أنه من بين الكتاب الكبار الثلاثة (اسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس نجد أن أسكيلوس قد اشترك فى معركة سلاميس، وهو بهذا قد اكتسب خبرة من الحرب وعاصرها وعاش المشكلة كما يقال . . فلا عجب أن يحاول أن يكون أعمقهم فى الكتابة عن المشاكل التى سادت الحروب والموافع وانعكاساتها وارتباطاتها وتعقداتها مع القوى العلوية . . وبهذا أمكن أن نطلق على مشكلة الاورستية (مشكلة عصر النهضة اليونانى) .

وحوادث الاورستية تقع فى ثلاثية مكونة من أجا ممنون ، حاملات القرابين ، ربات العذاب . وقد كتبها أسكيلوس وهو فى سن الستين عام ٤٥٨ قبل الميلاد ومات بعدها بثلاث سنوات ، وكان سوفوكليس وقت ذلك فى السابعة والثلاثين من عمره . . نفس فارق السن بين بيير كورنى وجان راسين . .

الحوادث تتلخص فى أن أتريوس يغتصب العرش من تياستيس وينفيه ثم يدعوه عن خيانة إلى وليمة عنده ، ويقدم ولديه الاثنين طعاماً له ويفر الثالث إيجستوس الذى يضمر الشر بعد ذلك لاجا ممنون ، ابن أتريوس .

— هيلينا تترك زوجها منلوس وتهرب مع باريس .

— أما الاخوان أجا ممنون ومنلوس فيقيمان الحرب للانتقام من

الطروادين لإعادة هيلين حتى أن أجا ممنون من أجل الرياح يضحى للآلهة بابنته إفجنيا .

كل هذه الأحداث إنما هى تبذير وإسراف من النفس البشرية فى أحاسيسها يقلب توازن الحياة عن هذه الشخصيات من أبطال المسرحية ، فعمليات القتل بين الإخوة والخيانات والغدر تؤكد ذلك .

أ ـ أجا ممنون أو التراجيديا المفزعة :

وتمضى عشر سنوات على تحرك الجيش ثم يعود أجا ممنون منتصراً حيث يعلق على أحداث الحلقة الأولى إثنا عشر من الكورس يعبرون عن الشعب ، وتستعد كليتمنسترا زوجته لاستقباله على طريقتها الخاصة ، ويعلن الرسول وصول الملك أجا ممنون . . حيث تستقبله سيدته أروع استقبال وتقوده إلى داخل القصر . . وتزداد درجة الرعب . . وتقتل كليتمنسترا زوجها فى الحمام كما تقضى على كسندرا التى تنبأت بكل ذلك من قبل .

إيجستوس الذى بقى حتى ذلك فى المؤخرة يتقدم الآن سعيداً بالحادثة (قتل أجا ممنون) ويتدخل الكورس مرة أخرى يعبر عن فزعه لمأساة الإنسان أجا ممنون ضارعين إلى الله أن يعيد أورست إلى دياره وأورست هو ابن أجا ممنون الذى أبعدته كليتمنسترا عن القصر .

ب ــ حاملات الخمر المقدسة (الأنخاب) . .

أبللو رب الحقيقة يأمر أورست بالعودة إلى أرجوس . . وفى الصباح الباكر يظهر أورست خلف والده حيث يدخل الكورس أيضاً وبينهن إلكسترا الابنة الثالثة لاجا ممنون وكليتمنسترا ، ويكشف أورست عن نفسه وتتم المقابلة ويتفقان على خطة تنكر أورست فى زى فلاح يفد إلى القصر ، وتكون الخطة بحيث يمكن تنفيذها للقضاء على إيجستوس ثم الأم إذا ما صرخت للنجدة وذلك بفأس حربية حيث يجرها للداخل ليفعل فعلته .

ويهلع أورست بعد الجريمة إلى ربات العذاب .

جـ ــ ربات العذاب . .

أورست فى دلفى . . يهرع إلى معبد أبللو الذى يعلن مساعدته لأورست ، ولكن أبللو ينصح أورست بالذهاب لمعبد أثينا ويعده بالدفاع عنه . . ويذهب أورست إلى أثينا .

ويتبعه أبللو حيث يعقد هناك محكمة العدل العليا الإلهية .. وتتعادل الأصوات ، فتنحاز أثينا إلى صف أورست فتبرئ ساحته فتثور ربات العذاب فتعدهن بقصور جميلة . . يتحولن بعدها إلى المحسنات .

* * *

التركيب والبناء . .

قبل أن نبحث فى الاورستية وعالمها الفكرى نقف برهة لنحدد عناصر البناء فيها حيث احتوت على الآتى :

مشكلة اللغة فى المسرحية

« الكورس ووظيفته

تحليل الشخصيات

المشاكل المادية (الديكور ، الملابس ، الاقنعة ، الموسيقى) .

المشاكل التكنيكية للعرض (الغناء — ترديد الكورس — الحركة تكنيك الكلام) .

١ — اللغة : من ناحية اللغة نستطيع أن نقول إن الاورستية قد اكتملت عناصر نجاحها حيث وافقت الاسباب التى عرض لها أسكيلوس فى المسرحية كنص مسرحى . . فلغة المسرحية أضفت من خلال الساعات الثلاث التى استغرقتها حقيقة كاملة عن التراجيديا القاتمة المظلمة ، واستطاعت هذه اللغة أن تقدم صورة واضحة عن مدى الاكتئاب الذى ساد الجمل بل الكلمات والحروف بما كان يوازى قتامة الاحداث المسرحية فى النص . وعلى هذا فإن واجب اللغة فى مثل هذا العرض أن تساعد المتفرج على أن يعيش المشكلة التراجيدية طوال العرض ، حتى إذا ما انتهى أحس بانطلاقة تملأ نفسه بعد أن يكون قد

كون الفكرة العامة عن المسرحية .. تماماً كالمتسلق لجبل فى زمهرير الشتاء بين الضباب الشديد رويداً رويداً حتى إذا ما وصل إلى القمة يكون الضباب قد محى وظهرت أشعة الشمس على الكون تنثر خيوطهـــا رويداً رويداً .

وعلى هذا فان الترجمات المختلفة التى تناولت المسرحية تؤثر تأثيراً كبيراً فى هذه النقطة . ثمة مشكلة هامة أيضا قد تؤثر فى مجموعها على العرض من ناحية اللغة . . فاذا كانت جملة معينـــة فى النص اليونانى يستغرق القاؤها ١٥ ثانية مثلا فانه يجدر بنا — على قدر الامكان — أن تكون اللغة التى تترجم بها ملتزمة أيضا كلما أمكن . . بتقديم نفس هذه الجملة فى نفس الوقت الذى تشغله الجملة فى اللغة اليونانية (مع اقتناعنا طبعاً بالفارق فى الرتم والإيقاع فى كل من اللغتين الأصلية والمترجم لها .)

وهذا هو مافعله جان لوى بارو ، وما اهتم به عند ما قدم المسرحية من إخراجه ، إذ أنه آثر ترجمة أندريا أوبى André Obey حيث اهتم بهذه الدقائق الحساسة فى الترجمة التى كان من شأنها أن حافظت بالتالى على زمن المسرحية الأصلى دون المساس بأصل النص ، ودون إيراد حذف أو تطويل حيث تم تمثيلها فى ثلاث ساعات ونصف تقريبا .

وحاول بارو فى اعتماده لهذه الترجمة أن يحافظ على التأثير الدرامى للكلمات أولا ، وعلى القيمة الشعرية لها ثانيا .. حيث جرت الديالوجات

والمنولوجات بالنثر ، وحيث وردت لغة الكورس بالشعر حتى يضمن — كما قال بارو — القيمة والشكل الغنائى الشعرى للمسرحية .

٢ — الكورس ، يقول بارو : « بما أننا قد أخذنا على عاتقنا مهمة البحث فى الكورس وتأثيراته على النمط الذى أوضحته فى اللغة فان الحالة كانت تقضى أن يكون مظهر الكورس يوحى بشىء هو أشبه بالشكل السحرى ، حتى يوافق الشعر الذى كتب له والذى ينطقه بلسانه . ومن هذه النقطة حافظنا على قيمة النثر فى وضعه وقيمة الشعر فى وزنه . وبعدها حافظنا على عملية التوازن بين القيمتين حتى لا يقضيا على بعضهما . وفى المؤخرة أحياناً كانت تجرى تحركات الكورس ومرورهم الأشبه بالعسكرى . . ولكن هذا الكورس كان يتعرض دائما عند الإخراج لمشاكل خاصة تقتضى العناية بها وحلها بالأسلوب الحديث الذى لا يقضى على قيمتها الفنية كما وضعه «أسكيلوس» ، ولم ينس جان لوى بارو أن يشير إلى بعض الكتب التى بحثت فى أمثال هذه المشاكل عندما أقدم على إخراجه لمسرحيته الأورستية . .

فاذا ما اهتممنا بالشكل فى هذا الكورس وتقسيماته ، فان ناحية اليمين فى المسرح يأتى لها الكورس فى أربعة صفوف ، يحتوى الصف منها على ثلاثة أفراد ، أو فى ثلاثة صفوف يحتوى الصف منها على أربعة أفراد . . هذا فى حلقتى أجا ممنون وحاملات الخمر المقدسة ، بينما نجد أنه يظهر فى حلقة ربات العذاب على شكل خمسة صفوف يحتوى الواحد منها

على ثلاثة أفراد أو ثلاثة صفوف يحتوى الواحد منها على خمسة أفراد .
والكورس فى إخراج بارو له ينقسم إلى قسمين ، أولهما قائد الكورس وثانيهما مساعد الموجه للجماعة . . وهم يكونون على خشبة المسرح دائرة تامة أو نصف دائرة ، ويتخذون أوضاعهم باستمرار ملتزمين الوحدة الجماعية لمفهومهم عند أسكيلوس . أما تفصيلات التحركات وما هو من شأنه أن يوضح مهمـــة الكورس فكما يقول بارو : « إنه كان متروكا لعبقرية المخرج الذى يلمس هذا العمل أو يقدم عليه »

يقول بارو : « ولقد حافظنا على العلاقة الكبيرة التى ضمنها النص بين الممثلين والكورس بأفراده حتى تظهر وبالقسطاس مهمة كل منهما على خشبة المسرح دون أن يتعرض أحدهما للآخر ويؤثر فى عمله الدرامى — وحتى لا يفضح واحد منهم الآخر على حساب الأحداث المسرحية ، وظهر الممثل بناء على هذا فى مكان الأوركسترا أيضا (لنتذكر مكان الأوركسترا فى مسرح الإغريق القديم وكان على شكل دائرى ويتسع أيضاً ممتداً إلى جانب النظارة) .

٣ — الشخصيات :

تعلمنا أن أسكيلوس هو صانع الدراما القديمة الذى تكلم من تسبيس وأركيلوكس مطوراً الفن المسرحى باثنين ثم ثلاثة من الممثلين ليصلوا

بالديالوج ومرحلته فى المسرحية . وتسبيس قام بعمل درامته الاولى عام ٥٣٤ ق . م وكان الممثل الوحيد فيها .

وإذا ما تحدثنا عن شخصية كليتمنسترا كبطلة من بطلات الاورستية التى يمكن من زاوية علم النفس وتعاليمه أن نقول إنها هى الشخصية الوحيدة من بين الشخصيات التى تعتبر كاملة مفعمة بالمشاكل الداخلية التى تؤثر فى شخصيتها وتوجهها إلى مجرى الاحداث ، مما جعلها من الشخصيات الخالدة فى تاريخ الادب القديم . . فهى كأم قد أصيبت فى كرامتها وفى أمومتها ، وهى أيضا قد حاولت بما تسمـــح لها الطبيعة والحقيقة أن تنتقم لنفسها ، فكسرت بيتها وقصرها وحرمة زواجها وإطار سعادتها ، وهى إلى جانب هذا امرأة حساسة للغاية ، وجريئة فى نفس الوقت للغاية .

وهى تحتكم دائماً إلى عقلها وتفكيرها ، ولا تتردد أبداً فيما تقره أو تعقد العزم عليه . . هذه التيارات الداخلية فى هذه الشخصية — كما يقول بارو — تشبه إلى حد كبير ما عليه وما تحسه بعض دول أفريقيا وأمريكا الجنوبية فى عصرنا الحاضر .. فكليتمنسترا تحس بنفسها الاحساس التام ، كما تولد هذا الاحساس لدى المتفرج أيضا ، وهى شخصية لا تقل عن الكترا وأورست وأبللوا وأثينا وكساندرا وحتى عن رسول القصر . . أى أنها فى كلمة واحدة شخصية كبيرة . . نسجها أسكيلوس كما استطاع شيكسبير أن ينسج فيما بعد أبطاله على هذا المنوال .

واهتم بارو ببقية شخصيات الاورستية اهتمامه بكليتمنسترا حتى يستطيعوا أن يعبروا — حتى بدون التنكر — عن مشاعرهم الداخلية .. فلننتقل الآن إذن لمشكلة التنكر وفن تخطيط الوجه . .

٤ — التنـــكر . .

نعلم جميعاً الأساليب السائدة فى المسرح القديم فيما يختص بعملية التنكر وفن تخطيط الوجه ، وما كان متخذا من الاهتمام لتكبير الوجه عن طريق التنكر ، وكذلك الرعاية بالصوت وتكبير الفم ، ثم المحاولات المتعددة للتضخيم من جرس الصوت نفسه بطرق صناعية ومواسير من الكرتون إلى غير ذلك من الأساليب .

قواعد وأساليب هذا التنكر من الطبيعى أنه لا يمكن استعمالها عندما نخرج الأورستية فى مسرح مبنى فى القرن العشرين . يقول بارو : «على كل لقد قبلنا القواعد الأساسية للتنكر حينما أخرجنا المسرحية لاعتقادنا أن جزئيات هذا التنكر إنما قد تفيد أيضا فى أورستية القرن العشرين ، كما أن المهم فى أصوليات التنكر إنما قد يساعد الاورستية القديمة ويخدم الشكل التكنيكى الذى يمكننا حله الآن بطرق أخرى .. »

فالمفروض — خاصة فى مسرحنا الحديث — أن الوجه كان دائما وما يزال العضو الذى يستطيع أن يعبر أكثر وأعمق تعبير عن الأعضاء الاخرى ، وهو بهذا يصبح فى العصر الحديث — عصر علم النفس —

مرآة النفس والداخل ، فمن خلاله وعن طريقه يمكن أن نكشف ما قد تخبئه نفس بشرية أمام نفس أخرى . . ومن ناحية أخرى فان المسرح لازال مسرحاً منذ الأبدية ، ومازال يؤثر لانه ينقل ويصور الاحداث التى تمر بالانسان . ومن ثم يقوم الممثلون بالحلم بها أو تخيلها ثم العيش فيها والقيام بتمثيلها . . هذا أيضا ما قرره أرسطو فى كتاباته . فإذا ما وضعنا قناعاً على وجه ممثل ، فإن هذا يعنى أننا استبدلناه بوجه آخر تماماً ، ثم الحدث نفسه الذى يصدره ويتصرف به الممثل على خشبة المسرح إنما يأتى بعد ذلك . لذلك فإن التنكر أيضاً يؤثر فيه ويزيد من ضخامة وقع الحدث وتأثيره .. فالقناع يعبر أقصى درجات التعبير فى المسرح .

يقول بارو : « وفى التزامنا لدور الاقنعة حاولنا بقدر الإمكان أن نبتعد فى المقاس عما يمكن أن يوحى به فن النحت . . فالأقنعة شيء لا يمت إلى فن النحت ولا ينقل عنه أو عن التماثيل أو صورها . . كل ما شغل همنا أن يعطى القناع تعبيراً موضوعيا لما وضع من أجله . . ورغم أن بعض الكتب قد ذكرت أن الاقنعة كانت تصنع من القماش إلا أننا اخترناها من نوع خاص من الجلد ، والمشكلة الوحيدة فى هذا النوع من الاقنعة هى فقر نوع الجلد الذى تصنع منه ورداءته ، ولهذا لجأنا إلى بعض الفنيين وعهدنا إليهم قبلا بالجلد وبعد هذا تعهده الفنانون أمثال بترو بريد وفيلكس لابيس ومارى هيليين داستى بالعناية والرسم

والتفصيل والتلوين ، وكلهم من الفنانين التشكيليين حتى خلقوا لنا أقنعة نعتز بها ، فقد جاءت على شكل ابتكارى لا هو منقول عن القديم ولا هو بغريب عنها ولكن له ميزته وطابعه الخاص » .

وفيلكس لابيس « ١٩٠٥ » من الفنانين التشكيليين الفرنسيين ومصمم للملابس والديكور ، وصديق قديم لجان لوى بارو ، وزميله فى كفاحه بالمسرح ، وقد صمم عدة مسرحيات منها « المحاكمة » لكافكا « ومحدودب الظهر » درامة بول فيفال ، «وأنيتسى برجواز »،و«الاورستية » .

ومارى هيلين داستى « ١٩٠٢ » هى ابنة كوبو الكبرى وهى ممثلة ومخرجة ومهندسة ديكور ، وقد عملت مع والدها فترة طويلة فى فرقته ، وقد مثلت دور جرترود مع بارو فى مسرحية « هملت » وجوكاستة فى مسرحية « أوديبوس » لاندريه جيد ، وهى التى قامت بتصميم ملابس « الاورستية » عند جان لوى بارو ، وهى من أسرة فنية أيضا ، فزوجها جان داستى المخرج الفرنسى اللامع ومدير مسرح سانت إتيان .

٥ — الديكور والملابس . .

من المشاكل الهامة فى الإخراج المسرحى الديكور والملابس فى مسرحية كالمسرحية التى بين أيدينا الآن « الاورستية » لاسكيلوس . والحقيقة أنه يمكن كتابة كتاب بأكمله إذ يتسع المجال للتفصيل فى أمثال هذه النظريات لتقوم عليه الحقيقة كاملة مصورة عصر بركليس العظيم

وأثينا وما كانت عليه قبل التخريب وما أصبحت عليه بعد خرابها ، وأى مدينة كانت . حتى يساعد الديكور بعناصره المادية النص وحتى يجسد مايبطن أداء الممثل وفن المخرج .

كانت المبانى تمتاز بالضخامة التى تولد الاحساس بالعظمة والقوة والأعمدة الجبارة تعلو وتقف شامخة تعلن نفس القوة ونفس العظمة ، ثم المعابد والقوى الإلهية والربط بينهما وبين القوى العلوية المحركة للشخصيات فى الأورستية . . وفى جزء من الناحية الأخرى صف من المبانى الحقيرة التى كان الشعب يتجمع ويتراكم تحت جدرانها . . وعلى العموم مطلوب ايجاد التضاد بين الضخامة والقوة ، وعدم الضخامة والضعف تماما كما يقول بارو « كالتضاد الذى نراه اليوم بين ناطحات السحاب والعشش فى البرازيل » . . . ويضيف « ان مصممة الملابس مارى هيلين داستى قد قامت بدراسة طويلة فى اللوفر عن الألوان وعن الصور وعن الخامات المستعملة فى الملابس وغير ذلك من البحوث التى كلفت المسرح إعداد بعض الملابس وإحضار خاماتها من خارج باريس بل من خارج فرنسا نفسها . . أما فيما يختص بالديكور فقد قررنا أن تكون من الخشب (يقصد بارو ألا يستعمل فيها أى ستائر أو أقمشة) . . ولا يمكن أن ننسى أن عصر اليونان القديم لم يكن يستعمل إلا الاخشاب فى المسرح ، لأن الحجر والرخام لم يظهرا إلا فيما بعد فى عصر الانحدار والاضمحلال .. وفى فسحة أوركسترا المسرح وضعنا المذبح فى الوسط إلى جانب

استعمالنا لبعض السلالم والمدرجات . . أما فيما يختص بمنظر القصر فقد اهتممنا بأن يكون ضخما ، وأن يشغل مساحة كبيرة ، ولكن أهم ما امتاز به هو طابع البساطة فى الشكل مع ضخامة بوابته . . ويهمنى أن أوضح أن أسكيلوس نفسه لم يلتزم بوحدة المكان ، فالاورستية تتعدد أماكنها ، فهى أولا فى أرجوس ثم فى دلفى وأخيرا فى أثينا ، وعدم الالتزام بوحدة المكان هذه من جانب المؤلف ألجأنا ألا أن نظهر قصر أجا ممنون ببوابته إلا عند اللزوم وعندما تستدعى أحداث الاورستية ذلك ، أى عندما يكون التمثيل أمامه على المسرح ، وكذلك أخفينا بعضاً من المنظر الثانى حاملات الخمر المقدسة حتى يمكن أن نرتفع بشىء آخر يفيد المسرحية » .

٦ — الموسيقى :

يقول بارو : « الاورستية عمل كبير وخاص ولهذا يحتاج فى تحليله إلى إيجاد صبغة فنية معينة وابتكارها ابتكاراً يوافق الوجهين اللذين اصطبغت بهما المسرحية . . الوجه الأول وهو يميل إلى الجو الشرقى اليونانى القديم ، والوجه الثانى الذى يميل إلى الجو الغربى الحديث » .

ولهذا عمل بارو على أن تكون الموسيقى الخاصة بالاورستية ذات طابع خاص أيضاً ، سواء ما كان خاصاً منها بالكورس أوالغناء أوالتعبير بالموسيقى المصاحبة أوالإفتتاحيات .. فعمد إلى استعمال الآلات الموسيقية

الشرقية القديمة التى تصور الطابع الشرقى القديم وذلك فى أغلب الأحيان بالنسبة للموسيقى التصويرية فى الاورستية .. كما أوقف تأثير الموسيقى المنطبعة بالطابع الغربى الحديث على المواقف التى تحتاج إلى موسيقى تعبيرية ، أى أن تكون مهمة الموسيقى وطريقة تداخلها فى النص تعبر عن شيء معين فى ذهن المخرج يريد أن ينقله إلى المتفرج من خلال الموسيقى ، مثلا كالمشهد الاخير فى المسرحية عندما تتعادل الأصوات فى محكمة العدل العليا فى مشهد محاكمة أورست (الحلقة الثالثة) وتنضم أثينا إلى صف أورست فتبرئ المحكمة ساحته ، وتثور ربات العذاب لهذا القرار وتعدهن أثينا بقصور جميلة وعند ذاك تتحول ربات العذاب إلى المحسنات .. فى هذا الموقف تكون الموسيقى كأداة تعبير أيضا عن التحول الذى يطرأ على ربات العذاب .

ويقول بارو : ولهذا كنت أجتمع دائما مع بيير بولين واضع الموسيقى ، واستمعنا معاً إلى أشكال مختلفة من الموسيقى اليابانية ثم إلى نوع آخر من موسيقى القيصرية اليابانية ، وأخيراً وضع بيير موسيقاه من ٢٢ تونا ونغمة وموسيقى سريالية أيضا حتى نحافظ معاً على وحدة القديم الشرقية فى الاورستية وعلى وحدة الكوروس الغنائية فى النص المسرحى .

٧ — الحركة . .

فى مجال الحركة نجد أن الاورستية كمسرحية مليئة بمشاكل الحركة ،

وهى مشاكل فنية على طراز موضوعى من التشكيل إلى ماهو متعلق بصب القوالب ويستطرد بارو فيقول : « كان لنا مع تحريك الكورس مشكلة ، ومع الممثلين مشكلة ، ولذلك كان الجهد الأكبر فى الحركة يأتى على مراحل .. كيف نحرك الممثلين ؟ وما هى الوزنات والأشكال التى يمكن أن يتحركوا فيها وهى أشكال تختلف عن أشكال الحاضر حتى توافق الحركة كلماتهم القديمة التى كتبها أسكيلوس . . وماهى طبيعة الحركة عند الكورس وحده ؟ وماهى عند المشاهد التى يدخل فيها الغناء معه ؟ كل هذه الأسئلة وعشرات أخرى كانت طبيعة البيئة فى المسرحية وطبيعة العصر وروحه هما اللذان يلزمان بوضع الرد فى الصورة الفنية .. .. ثم كانت مشكلة الأقنعة والحركة وضرورة إيجاد طريقة لحل هذه المشاكل الحركية على الوجه الفنى . ويضيف بارو : «وفى المكتبات وبين الكتب وجدنا الدراسات عن الإغريق واليونان القديم وفن الحركة فى عصرهم ووجدنا أغرب دراسة وضعت فى منتصف القرن التاسع عشر حيث عكف مؤلفها على تسجيل الكلمات والحركة بتكوينها الفنى معاً ، وحيث كانت نقطة بداية عمله الرقص الكلاسيكى .. وكان واضحا أن الإغريق عرفوا الرقص الكلاسيكى بقواعده الخمس الأصيلة خاصة الرابعة منها المسماة (كروازيه) ، وفيها يحجب الراقص إحدى قدميه خلف الأخرى فى مواجهة النظارة .. وأنصتنا كذلك إلى أصول الرقص فى كل من البرازيل وفرنسا وروسيا وأسبانيا وأفريقيا ، ودرسنا سرعاتها المختلفة فى الحركة ».

وكذلك درسنا الرقص الارتجالى أيضا الذى لا يستند إلى قواعد خاصة وهو المعروف باسم الرقص البدائى والذى لا يمت بأية صلة للرقص الكلاسيكى .

٨ — الدراما وتطورها فى الأورستية

تتنازع مسرحية الأورستية ألوان من الإيقاع قد نراها مختلفة عن نوع الإيقاع الذى تلتزم به المسرحيات الحديثة . . ولهذا فقد نحسب أن مسرحية كالأورستية غريبة فى شكلها وفى مدى تقبل الجمهور المعاصر لها ، وجان لوى بارو يرفض هذه الفكرة ويؤكد العكس تماما .. فالأحداث يمكن تقسيمها إلى ثلاث مراحل :

١ — مرحلة الإعداد

٢ — مرحلة الأحداث الواقعة

٣ — مرحلة النتائج المترتبة

ويقول بارو إن هذه المراحل الثلاث موافقة تماماً الايقاع الذى يقابلنا عادة فى حياتنا اليومية . . فالمعروف أن المسرح هو فن الحياة ، والمسرح لا يعتمد إلا على الأحداث فى النص وتطوره التطور الدرامى السليم الموصل للحقيقة حيث يتولد التأثير . . والحدث الواضح فى المسرح مثلا فى مسرحية ما هو الحب ، أى حدث الحب .. لنحلل هذا الحدث ونركبه على الإيقاع . . الشكل الأول للحدث (الرغبة) . . بطيئة ،

صعبة ، شكل قاتم . والشكل الثانى للحدث يتبع مثلا (لهيب الحب) سريع ، لماح ، مندلع كالبرق .. ثم يتبع بعد ذلك الشكل الثالث للحدث (المشاكل) بطيء ، قاسى ، صعب ، خبرات كثيرة .. وهكذا الحياة فى إيقاعها فهى تجرى عادة بين هذه المراحل .

١ — مرحلة الإعداد (بطيئة)

٢ — مرحلة الأحداث الواقعة (الحدث المباشر)

٣ — مرحلة النتائج المترتبة (بطيئة وخصبة النتائج) .

ولأضرب لذلك مثلا بالعاصفة يوضح أكثر وأكثر هذه المراحل الحتمية الثلاث . الهواء طول اليوم صعب لا يتحرك ، ثم سرعان ما تتجمع السحب فى السماء وتنقلب صفحة السماء تعلوها القتامة ، وتتوتر أعصاب الإنسان ويختل جهازه العصبى وتثقل رأسه . وهو فى هذا ينتظر فى بطء حل الطبيعة .. هذه هى المرحلة الأولى .

وفجأة تتضح صورة السماء بعض الشيء ويرتفع صوت البرق والرعد ثم تضطرب السماء (الذكر فى الإنسان) .. المرحلة الثانية .

وأخيراً ينهمل المطر وتأتى النهـــاية (الأنثى فى الإنسان) .. المرحلة الثالثة .

الريبرتوار [1] فى مسرح جان لوى بارو

سياسة العمل فى مسرح من المسارح الناجحة تقتضى تخطيطاً عريضا يبدأ بالاهتمام بأشياء كثيرة ومتفرعة من زمن كتابة المسرحية إلى مهمة عامل التذاكر الذى يقود المتفرج إلى مكانه بصالة الجمهور . . . والسياسة الإدارية فى هذا المجال إنما تندمج كلياً وتخضع عادة للسياسة الفنية للمسرح . ولقد فطن الاوربيون المهتمون بشئون المسرح لهذه الحقيقة فعملوا على إقامة سياسة عالية عهدوا فيها إلى الفنيين من المخرجين وكبار الممثلين لإدارة شئون الفرق التمثيلة والتصرف فى أمورها على ضوء من الخبرة المسرحية الجامعة والذوق الفنى .

---

(١) لفظ الريبرتوار فى أى مسرح يعنى سياسة المسرحيات الجديدة المعدة للعرض ، وكذلك سياسة المسرحيات القديمة التى يعيد المسرح عرضها لأسباب قد تكون وجيهة كنجاح المسرحية أو طلب الجمهور إعادتها أو لأسباب اضطرارية لعدم وجود مسرحيات كافية لتقديمها أو لتأخر مسرحية جديدة عن الظهور .

وسياسة الريبرتوار هذه تخضع للتخطيط الدقيق أول ما تخضع . . .

وقد خصصت هذا الجزء لبحث سياسة العمل فى مسرح جان لوى بارو كتتمة لخصائص مسرحه ، إذ لا تقل قيمة هذه السياسة الداخلية للمسرح فى رأيى عن تعاليمه الفنية فى مدرستى التمثيل والإخراج . . حيث يتسم الريبرتوار عنده بالمعرفة القائمة على دعائم من الجدية بأنواع المسرحيات المقدمة وتأثير بعض هذه المسرحيات على الجمهور وعدم تأثيرها ، ثم نجاح بعض المسرحيات وفشل بعضها ، والتعريف بالظروف الخاصة والعامة التى صحبت عروض هذه المسرحيات ، حيث وضع بارو علاقات قوية جادة بين الدراما وبين الريبرتوار ، حيث تتيح له نتائج هذه العلاقات التعرف على سيكولوجية فن المسرح وحساسيته وتفاعلاته ، وحيث تجبره على الاقتناع بالنجاح والفشل فى حياة المسرح .. سنة هذه الحياة الرائعة حياة الأضواء وحياة الخدع .

يقول بارو فى مطلع سياسته : « لابد من تقديم كل شىء نحبه فى المسرح » . . هذه هى القاعدة فى الريبرتوار . . وهو يقصد بالحب هنا العاطفة التى تتولد بين المخرج والنص ، والممثل والنص ، ومهندس الديكور والنص ، والموسيقى والنص ، وعامل الستارة والنص . . فعملية الحب والإحساس به تؤدى إلى الصدق وإلى الإخلاص والتفانى ، كما تؤدى إلى الاحساس بالمسئولية تجاه العمل الذى ينفذه الجميع على خشبة المسرح . . ولكنه يشترط هذا الحب من جانب الفنيين بما يوافق أيضاً مزاج النظارة .

فالسياسة تدخل فى حيز عريض من التخطيط حين تفسر ماذا يحب

الممثل أو المتفرج من المسرحيات .. ولماذا يحب هذا النوع ؟ كما تفسر اتصال ذلك بمذهبية الواحد منهم فى الحياة وأساليب المجتمع الذى يعيشه ونوع هذا المجتمع .. وكل هذه الأسئلة تصبح بمثابة مشاكل تكون الأجوبة عليها النوع والشكل الذى تأتى عليه المسرحية أو تعالجه فى إطارها ، إذ كلها متعلقة بالمهم عند المتفرج والمصلحة العامة لديه ، ثم ملاءمة ذلك كله لروح العصر الذى يعيش فيه .. ولذلك يعتبر بارو أن كل ما يحاوله الريبرتوار فى مسرحه إنما هو من أجل تقريب وجهات النظر ومن أجل الحصول على شيئين هامين لا يمكن لعالم المسرح الوصول إليهما أو معرفتهما بل من الجائز فقط التكهن بهما . . فضلا عن أن هذا التكهن غالباً ما يكون خاطئاً . . وهما :

١ — السقوط فى المسرحية (أى فشلها)

٢ — درجة انعكاس ما تقدمه المسرحية لجمهور المشاهدين

إذ يؤكد بارو أن الطريق إلى معرفة ذلك ملىء بالمفاجآت والغموض وهو ما أطلقوا عليه (خداعات المسرح) . ويضيف بارو أيضاً أن بعض المسرحيات الفاشلة تؤكد بمظهرها على المسرح صعوبة الوصول إلى هاتين النقطتين ، بل استحالة وضع رأى فى هذا الصدد ، لأن هذه المسرحيات التى تتعرض أحياناً للفشل إنما يلاحظ فيها أيضاً الحب الكبير للعمل من جانب الممثلين والمشتركين فى التنفيذ ، كما يلاحظ الإخلاص التام والترابط

الجماعى المشترك بين الممثلين والتفانى من المخرج ومساعديه . . ولكن الحقيقة واحدة فى المسرح فى كل زمان ومكان ، وهى أن خداعات المسرح لا يمكن التعرف عليها أبداً

والتفكير فى هذا المصير المخيف قد يضعف الروح المعنوية عند العاملين فى المسرحية ، ولكن بارو يؤكد أن المسرح الفرنسى أيضاً وهو ذلك المسرح الذى كان دائماً وما يزال سباقاً إلى إحراز النجاحات فى عالم المسرح ، وإلى البحث عن الأصول الفنية والابتكارات الجديدة لأشكال المسرح والمسرحية المألوف منها والشاذ والغريب ، إنما يقع أيضاً تحت طائلة هذه الحقيقة ، ويضيف إلى أن كل التكهنات التى وضعت للتعرف على الرأى الذى يمكن به السيطرة على شكل المسرحية أو ضمان نجاحها كلها قد جاءت من باب المحاولات ، ومن باب البحث العلمى الفنى فى هذا المجال ولم تؤد بالطبع إلى نتائج حتمية ، إذ كما سبق وأوضحت لأن هذه الخامة (العمل الفنى) متعلقة بأشكال اقتصادية واجتماعية وسيكولوجية وبالمزاج العام نفسه ، مما لا يمكن معه وضع قاعدة حسابية أو جبرية فى هـــذا المجال . خاصة عندما تختلف المجتمعات وقيادة الحكومات . . فما يجرى الآن فى فرنسا وما يؤثر على جمهورها قد لا يؤثر نفس التأثير على المتفرج فى القاهرة أو فى انجلترا أو فى الاتحاد السوفيتى . ولا نقيس ذلك فقط بما هو متعلق بالدول والشعوب ولكن بما هو فى داخل المجتمع الفرنسى نفسه . إذ أن مسرحية « ليلة الكراهية » التى

قدمها بارو ضمن ريبرتوار مسرحه والتى تكون حجر زاوية فى الدراما الفرنسية الحديثة لم تستطع أن تأخذ طريقها إلى قلب جمهور المسرح الحديث المعاصر فى فرنسا نفسها .

نظام الريبرتوار . . .

المحاولات متعددة ، والأفكار كثيرة ، والمتناقضات أكثر وأكثر ، وإقامة فهرس منظم للسنوات الماضية وأعمالها يقوى الحجة والعزيمة لرسم سياسة جديدة لنظام الريبرتوار فى مسرح جان لوى بارو ، المسرح الفياض الذى لا يهدأ والذى تتتابع فيه المسرحيات الواحدة تلو الأخرى.. فماذا كانت هذه المحاولات ؟ .

جاءت المحاولات لخلق مسرح حديث والتطور به فى طريق الازدهار ليصبح صورة أو نموذجاً للمسرح الفنى فنياً واقتصادياً . . فنياً ليبقى اسم بارو وفرقته يحمل أعظم التعاليم الفنية والتجارب الحديثة فى فن المسرح والمسرحية ، واقتصادياً لتبقى قائمة هذا المسرح وليستطيع أن يحافظ على مزية الاستمرار وسط المسارح الأخرى ، وبين التجارب الفنية الجديدة التى تعرفها المسارح الصغيرة ومسارح الجيب فى العاصمة الفرنسية باريس . . ووسط هذا وذاك احترم بارو تعاليم القدامى وخبراتهم على المدى الطويل فى حياة المسرح الفنى وآدابه وتراثه وفنونه ، وحاول حل المشاكل الفنية التى اعترضت عروضهم المسرحية كما احترم المحاولات

الجديدة الجادة والتيارات الحديثة التى يعج بها المسرح الفرنسى اليوم حتى تظل فرقته .. فرقة مادلين رينو وجان لوى بارو قبل إسناد المسرح الفرنسى القومى له فى العام الماضى فرقة مسرح الحياة التى تقدم لجمهورها خبرات ثلاثة أجيال متعاقبة .

استطاع بارو أن يمسح مسرحه أو يلصقه (بالجاذبية) .. الجاذبية التى تشد الممثل وتستهوى مزاجه وطبائعه، كما استطاع أن يجعل من أهداف الريبرتوار فى سياسة مسرحه الرقى عن طريق العلم بأهداف هـذا المسرح ، فالمسرح لا يعيش حقيقة ولا يستمر فى نجاحاته ومحافظته على جمهوره إلا إذا رسمت له سياسة الريبرتوار ، والمسرح الحقيقى هو الذى يستطيع أن يضع فى خطته جذب جمهوره من خلال استمراره فى العمل ، ومواصلة تقديم المسرحيات الجديدة له إلى جانب إعادة المسرحيات الكبيرة التى نالت من الشهرة ما نالت، سواء ما كان منها ملتصقاً بالكلاسيكية أو التجريبية أو اسم علم من الأعلام كشيكسبير مثلا .

كما أن الرتم فى عملية العروض وتشيكلات هذه العروض والمسرحيات إنما له شأن آخر فى الريبرتوار ، فالتباين والاختيار وحساسية الذوق فى اختيار الموضوعات والممثلين وعدم تكرارهم ، ونوع المسرحية .، دراما أو كوميديا أو فارس أو تراجيكوميدى .. كل هذه الأشياء من الأهمية بمكان فى نظام الريبرتوار، وبخلاف البحث الذى قدمه فيه

كولومبييه بمساعدة العظيم جاك كوبو عن نظام الريبرتوار من عام ١٩١٣ إلى عام ١٩٢٢ فى المسرح ، لا يوجد نظام للعمل غير الذى أقره فى مسرحنا الحديث جان لوى بارو ، حيث نظم عملية العروض والاختيار والتكرار والابتكار فى مسرح أهلى هو مسرحه ، رغم أن هذا النظام كان سائداً بقدر ما فى المسارح الحكومية الفرنسية نظراً للمساعدات المالية الكبيرة التى كانت تتمتع بها مسارح الدولة من إعانات .

ويعترف بارو أنه فى عام ١٩٤٦ فقط استطاع أن يضع بعد جهد شاق ودراسات طويلة نظام الريبرتوار ، وأن ينجح فى ضبط الرتم بالنسبة لطبيعة العمل فى مسرح أهلى حيث تعودت الجماهير على هـذه السياسة ، ومن ثم انطلق المسرح فى نجاحاته ، إذ أن إحساس الجماهير بسياسة الريبرتوار من الآثار الهامة فى حياة مسرح من المسارح خاصة إذا كان أهلياً ويرتكز على إيراد شباك التذاكر كمسرح جان لوى بارو.

وكانت أول مشاكل سياسة الريبرتوار ما يسمى (بالدور الصغير عند الممثل) . . فإذا مثل ممثل كبير دوراً صغيراً بين مسرحية وأخرى وبالتالى إذا مثل ممثل متوسط أو ناشىء دوراً كبيراً بين مسرحية وأخرى فان ذلك يساعد نظام الريبرتوار على الاستمرار ويعطى الثقة وتطوير الخبرة للممثل الصغير على الاستمرار ، والاستعداد للممثل الكبير على أن يؤدى الأدوار الصغيرة بصدر رحب وبفن كبير . . ويذكرنى ذلك

بما قاله ستانسلافسكي . . من أنه لا يوجد فى المسرح دور صغير وإنما يوجد ممثل صغير .

وعلى هـذا نجد أن سياسة الريبرتوار تضع الادوار الصغيرة فى المسرحية فى أيد أمينة من الممثلين ، وإذا تكررت هذه السياسة فإن ذلك يعنى أن كبار الممثلين سيجدون الفرصة سانحة للابتكار وإلى البحث عن وجهات نظر لهذه الأدوار الصغيرة التى يؤدونها ، وهذا يعطى قوة وفخراً وتأكيداً لفن الممثل وللمسرحية معاً . فضلا عن أنه يعطى الفرصة للممثل الكبير فى عدم الانتظار للأدوار الاولى ، كما يحميه من أن يعلوه (الصدأ) الذى يصيب عادة الممثلين الذين لا تسند إليهم أدوار . ومن خلال هذا التبادل الديمقراطى فى توزيع الأدوار نستطيع أن نجمع هؤلاء وهؤلاء فى حلقة غنية مليئة بالتجارب الجديدة ، تجربة الممثل الصغير فى دور كبير ، وتجربة الممثل الكبير فى دور صغير حيث يعطى كل منهم أقصى وأعظم درجات فهمه وفنه ، وحيث يكتسب المخرج أو صاحب المسرح ومديره من خلال سياسة الريبرتوار هـذه زوايا جديدة وخبرات أوسع للاستعانة بها فى توزيع الأدوار عند العمل بمسرحية أخرى ، إذ تتسع الدائرة للاختيار نتيجة للتعرف على نتائج سياسة الريبرتوار . وكما يقول بارو : «إن دقة اختيار الممثلين للأدوار وحسن الاختيار هو نصف إخراج المسرحية » .

احتياجات المسرحية لسلامة النظام . . .

١ — المسرحية تلتزم بأشكال اضطرارية لضمان سلامة نظام الريبرتوار . . فهى فى حاجة إلى كيان تكنيكى كبير . قد يكون إعداد هذا الكيان مرتبطاً بتكاليف مالية باهظة ، ولكن هذه الأيدى العاملة فى التكنيك والمنفذة له هى فى الحقيقة مؤيد ودافع ومحرك للعمل الفنى فى جملته وفى تفصيلاته، فالحاجة ماسة إلى الأيدى الشغالة للماكينات فى المسرح ومحركات الدور، وناشرى البانورامات مختلفة الأشكال ، ودافعى بعض أجزاء الديكور ، وعمال الإضاءة والنجارين والمنجدين وعمال بروجكتورات الرأس ، وبقية العاملين فى التكنيك الكهربائى والخدع المسرحية حيث يشترك كل بمجهوده فى العمل الكبير الذى يقدم للنظارة باسم (المسرحية) .

٢ — واهتم الريبرتوار فى مسرح بارو بتقديم الأعمال الجديدة بين الحين والحين حسب الخطة الموضوعة فى نظام الريبرتوار . حيث وضع فى سياسته كسب جمهور جديد من خلال تنوع الأعمال ، وذلك حسب دراسة واسعة لاحتياجات الجمهور وأمزجته واستفتاءات لآرائه فى العروض التى قدمت والتى تنقص هذه العروض وآرائه فى هذا المجال حتى يمكن تحقيق ذلك من خلال الأعمال الجديدة التى يعمل المسرح على تقديمها ويلتزم فيها بكسب جمهور جديد بمزاج جديد .

وكى يحافظ أيضاً على الجمهور الذى لا يرتبط كثيراً بالمسرح (النطاط) الذى لا يعنيه إلا التسلية أو تضييع وقت الفراغ ، هذا النوع الخاص من الجمهور اهتم أيضا بمزاجه نظام الريبرتوار ، وساعد التخطيط مستقبلا على تحويل هذا النوع من الثقافة المشوبة بالتسلية والتسلية المحملة بالثقافة عن طريق التورية . بهذه التجارب جميعها عرف مسرح بارو أسس النجاح والفشل .

كما ساعد نظام الريبرتوار على نقد الأخطاء الفنية فى المسرح وأخطاء السياسة العامة له ، كما ساعد أيضاً على تقييم الأعمال الجادة والتعرف على أسباب نجاحها حيث قرب ذلك من التعرف على (سياسة المتفرج) تجاه المسرح وأعطى الجرأة للمسرح على تقديم بعض الأعمال التى ما كانت سياسة المسرح تفكر فى إخراجها لخشبة المسرح لو لم تتبع نظام الريبرتوار .

والنظام فضلا عن ذلك فإنه يفتح الآفاق ويعطى الفرصة أيضاً للتجريب والقذف بالمسرحيات إلى المعمل حيث تأخذ طريقها إلى جانب الكلاسيكيات ، وحيث تؤرخ بذلك الأحداث الأدبية والتيارات الفكرية والفنية المختلفة إلى جانب اهتمامها بالكتاب المعاصرين وتعمدها تقديم أعمالهم منعاً للاغفال .

تأثير المسرحيات الكلاسيكية على المسرح فى الريبرتوار :

لا يمكن بأية حال من الأحوال إنكار سحر الكلاسيكية ومسرحياتها

على المسرح ، هذا السحر الذى دعا المسارح الحكومية والمسارح الأهلية إلى التمسك بالمسرحيات الكلاسيكية ، إذ هى المعين الأول على إظهار أعماق الفن المسرحى والجدية فى الأداء التمثيلى . ويعترف بارو فى كتابه (أفكار عن المسرح) بأن الكلاسيكيات هى التى قوت من مسرحه وطورته حتى جنت له هذه الشهرة العالمية المعاصرة من خلال قوة الغليان الدرامى التى تبعثه فى الممثل والمتفرج معاً ، ومن خلال الإخصاب الذى تحتويه هذه المسرحيات ، والثروة الفكرية التى تزخر بها ، والثورة الفكرية التى تثيرها ، والهارمونى الذى تضفيه على حوارها مما يكون فى مجموع ذلك كله الذوق الفنى العام للمسرحية .

والحقيقة أن الكلاسيكيات قد أفادت مسرح بارو إفادة كبيرة ، إذ أنه بإقدامه على تمثيلها وإخراجها قد فتح المجال لفرقته الأهلية للاحتكاك بالأدب المسرحى العالمى ، فضلا عما استفادته الفرقة من التجارب العميقة التى احتوتها هذه الكلاسيكيات مما أكسب أعضاء الفرقة خبرات شخصية بحتة عادت على الممثلين بالنفع الكثير ، إذ تعرضوا نتيجة تمثيل هذه الكلاسيكيات للقيام بشخصيات تاريخية عظيمة ، وأحداث هامة وتعرفوا على سلوك كثير من الملوك والقواد والعظماء ، فضلا عن دراساتهم للحقيقة التاريخية التى تقوم المسرحية بعرضها على النظارة . . فالحقيقة المؤلمة — كما يقول بارو — أن مؤلفينا المعاصرين لا يستطيعون أن يضعوا فيما يكتبونه لفن الممثل المحركات

التى يمكن للممثل أن يعطيها لهم أو يعبر عنها من خلال مسرحياتهم، وهذا ما هو متوفر فى الكلاسيكيات ، أو بمعنى آخر أن الأدوار المسرحية فى المسرحيات الكلاسيكية إنما هى جبال شاهقة وكنوز مليئة بالذهب تفتح آفاقا جديدة فى فن التمثيل المسرحى وفنون المسرح أمام الممثل ليخرج كل إمكانياته الفنية ، وأذكر فى هذا المجـــال أن نجاح هذه الكلاسيكيات وعظمة كتابتها راجع إلى أن كتابها كانوا أيضاً من الممثلين، فشيكسبير كان ممثلا ، وموليير كان ممثلا هو الآخر ، وكلاهما أحس بقدرة الممثل الفنان وطاقته فى التعبير ، ولذلك جاءت مسرحياتهم على كثير من القوة والعبقرية وحوت إمكانيات ضخمة كبيرة لصالح فن التمثيل.

ومسرح بارو فى تقييمه لهذه الكلاسيكيات ضمن نظام ريبرتواره إنما هو يضع الخبرات الكلاسيكية القديمة على خشبة المسرح بأعظم ممثلين ، لتكون أيضاً أداة دراسة جادة للمعاصرين من الكتاب والمفكرين يحتذونها . فتمثيل هذه الأعمال ومشاهدتها على المسرح يختلف فى كثير ، ويؤثر أكبر مما لو قرأها الكتاب المعاصرون فى نسخ مطبوعة ، إذ أن ذلك يفتح أمام أعينهم التعرف على الطاقات الفنية المختزنة فى فن الممثل وطريقة إبرازها ، والأوقات المناسبة لإبرازها ، مما يساعد الكتاب المعاصرين على التعمق فى كتاباتهم مستقبلا وهو ما أسماه بارو فى نظام ريبرتواره (خدمة المؤلف الحديث) .

فضلا عن أن النظام قد عنى أيضا بالمسرحيات التى تقدم فنوناً تشكيلية

مساعدة لخدمة فن المسرح ، فاهتم بمسرحيات البانتوميم والمسرحيات الشعرية . . والمسرح كالحياة مرتبط ومتغير ، وكل الأشكال التى يأتى بها تنبع من الإحساس الحقيقى الصحيح حتى تصل بصدقها إلى قلب المتفرج . . ولهذا كان مسرح بارو يحس أحيانا فى بعض عروضه أنه إنما يتمسك بنتائج هذه العروض ليس بمستطيع أيضاً التخلى عنها ، إذ أنها تخدم القضية الإنسانية والفكر الإنسانى بطريقة عظيمة ورائعة . . فالمسرح كالفن ليس وسيلة ولكنه غاية وعقيدة وإيمان ، حيث يمس أوتار الجسم الحى النابض ، ولهذا جاءت حكمة بارو المشهورة « المسرح . . من الإنسان . . وعن طريق الإنسان . . وإلى الإنسان » .

الجمهور والنجاح :

قال جوفيه لجان لوى بارو مرة : « سوف تعرف الفشل يا بارو ، وصالة المتفرجين ستخلو من المتفرجين ولا تبقى إلا المقاعد .. وسوف تعرف النجاح وصالة المتفرجين ستكتظ بهم ولا يبقى مقعد واحد ، ولكنك سوف تعرف بعد ذلك حقيقة ثالثة أيضا ، وهى أن الجمهور أحيانا لا يقدم على مسرحية ناجحة كما أنه أحيانا أخرى يندفع إلى المسرح كالطوفان من أجل مسرحية عادية . . عند ذاك ستحس باللحظات القاسية حيث لا يستطيع الإنسان خلالها أن يفهم ماهو الجمهور ؟ كما لو كان مجنوناً » .

وهذا هو ماحدث بالفعل فى مسرح جان لوى بارو ، إذ قدمت

بعض الأعمال العظيمة ولم تمتلىء بها مقاعد النظارة ، وأثناء هذه اللحظات كان بارو يفقد الثقة بالجمهور بل ويكاد لا يعى ماذا يفعل بل وكاد يجن أيضاً . كيف هذا ؟ ويسائل بارو نفسه : « هل لم يعد يحبنا جمهورنا ؟ أهذه هى المحايدة ؟» . . كل الأفكار التى اعتملت فى رأسه كانت قاسية وغير مطمئنة ، واتسمت كثيراً بالقلق والخوف من المصير . . وبعد هذا ، ومرة واحدة وعلى غير انتظار اندفع الجمهور إلى مسرحه وهذا مايسمى (بخداعات المسرح) .

فمن بين ٥٤ عرضاً مسرحيا نجح ١٤ عرضا نجاحا منقطع النظير حيث مثل كل عرض ما يزيد عن المائة مرة و ١٠٠ عرض مسرحى بمسرح المارينى يعنى ١٠٠٫٠٠٠ مشاهد .

و ٢٦ عرضاً حققت نجاحا عادياً قاربت أيام عرض كل منها على المائة عرض فضلا عما أحرزته من آراء طيبة فى النقد والصحافة .

و ٦ عروض كانت متوسطة النجاح وفتحت المجال لمناقشات عديدة حولها وحصل شباك التذاكر نصف ما يحصله فى المسرحيات الناجحة .

وأخيراً .. وفى خمس مسرحيات سقطت تماما حيث هوجمت من النقاد هجوما قاسياً مريراً .. لم يأبه الجمهور لآراء النقاد وظلت المسرحية تعرض لفترة طويلة داخل برنامج الريبرتوار .

والآن ماذا يمكن أن نتعلم أو أن نستخلص من هذا الإحصاء السريع ؟

١ — ثبت حسب التقرير الذى وضعه مسرح بارو أن الكلاسيكيات كان لها التأثير الأكبر فى عوامل النجاح العام للمسرح، إذ زاد الإقبال على مشاهدتها حتى احتلت المرتبة الأولى وتقدمت المسرحيات الجديدة أيضاً . فبناء المسرحية الكلاسيكية معروف ومضمونها مفهوم إن لم يكن مدروس وشائع والجمهور يعرف ذلك جيداً وهو يقطع تذكرة الدخول. ولكن ما يشده هنا هو الشكل الذى ستقدم به المسرحية .. وخاصة فى العصر الحديث ، والغيرة على الاستمتاع بالعمل فى إطار جديد وهو ما يزيد من إقبال النظارة على هذه العروض الكلاسيكية .

٢ — والمسرحيات التى نجحت بمقدار متوسط فى الريبرتوار أغلبها كان من المسرحيات الجديدة التى تحمل المسرح ضمن سياسته تقديمها للجمهور حيث — على حد تعبير بارو نفسه — « إعطاء الحياة لطفل وليد على الملأ أمام الرأى العام » إذ فى ذلك تتجلى خطورة تقديم الأعمال الفنية والمحاولات الأولى للكتاب خاصة الجدد منهم . . إذ من الثابت علمياً أن الجمهور نفسه أيضاً يهاب ثم يتأثر بالعمل الجديد وبالاسم الجديد أيضاً لأن ذلك يولد تأثيراً يخالف صالح المسرحية فى أغلب الأحيان .

ويقول بارو : « ولكننا برغم ذلك نقدم الأعمال التى نحبها فى المسرح حتى لا نقع فيما وقع فيه ستانسلافسكى الذى طالما تمنى ولو مرة واحدة فى حياته إخراج مسرحية من نوع الفودفيل ولكنه لم يفعل »

٣ — إعادة المسرحيات المقدمة ، ويهتم أيضاً الريبرتوار بإعادة

المسرحيات الناجحة التى مضى على تمثيلها مايقرب من خمس سنوات حيث يكون الجمهور فى اشتياق إلى رؤيتها وكذا الممثل فى ضجر وضيق من عدم تمثيلها حتى يمكن بذلك إقامة برنامج كامل يشرف أى مسرح قومى حديث فى بلده .

٤ — المسرحيات الفاشلة .. ويعتبر بارو الفشل فى مسرحياته شيئاً عادياً وهو لايستحى من أن يعلن أن هذه هى حياة المسرح ودستورها خاصة إذا كانت المسرحية الفاشلة لكاتب ناشىء ، إذ يكون من عوامل فشلها ضعف النص أو سطحية الكاتب أو أسباب أخرى . وهو يخجل حقيقة أشد الخجل فيما لو فشلت إحدى الكلاسيكيات بين يديه .. أى المسرحيات المكتملة دراميا . . وبارو يذكر بالفخر فشله فى مسرحية « لاتلعب بالحب » التى تنتمى إلى أسوأ محاولات إخراجه . بل ويعترف بأنه يتحمل كل المسئولية تجاه المسرحية وفشلها لأنها كانت درسا عظيما له فى حياته الفنية .

أنواع المسرحيات

يحتوى ثلاثة أرباع الريبرتوار على مسرحيات حديثة بينما يمثل الربع الباقى مايقدم من الكلاسيكيات ، وليس هذا بابتعاد عن المسرحيات الكلاسيكية أو الأدب العالمى . إذ أنها تضمن النجاح الأكيد للموسم فى مسرح بارو ، ولكن لأن ظروف الحياة فى فرنسا هى التى حددت هذا

الاتجاه ، إذ كانت تقضى الفرقة أحيانا مايزيد على الستة أشهر فى رحلات خارج فرنسا ، وهذا ما أجبر الريبرتوار على اختيار المسرحيات الفرنسية الجديدة الحديثة لتعريف العالم أيضا بالانتاج الفرنسى والاتجاهات الأدبية المختلفة السائدة فى فرنسا ، فضلا عن أن مسارح العالم وجمهورها التى استضافت فرقة بارو كانت تطلب دائما مسرحيات فرنسية ومن أدب فرنسى خالص حديث . . وهذا هو السبب الرئيسى الذى حدا بفرقته إلى عدم تقديم عدد أكبر من المسرحيات العالمية أو الكلاسيكية القديمة . ولايتحرج بارو من أن يعلن أن المسرحية الفرنسية الحديثة اليوم إنما هى تطوق المسارح والأدب الفرنسى وترغمه على قبولها وإفساح المجال أمامها .

ورحلات الفرقة وريبرتوارها إلى البرازيل والارجنتين وشيلى ومونتريال ونيويورك والمكسيك وكوبنهاجن ولندن وبرلين وروما وأدنبرج ، قد فتحت مجالا للتعرف على معاصرين لبارو من أعلام المسرح فى مختلف هذه البلاد ، فرغم اختلاف الدم إلا أن التفكير الإنسانى والإحساس بقطعة الفن وعظمته أمر واحد فى كل مكان وعند هؤلاء الفنانين رغم اختلاف بلادهم وأبعادها ولغاتهم ، وهذا هو ما يدفع فرقة بارو إلى النجاح الدائم الذى تحرزه عادة فى رحلاتها ، إذ أنها لا تحس بالغربة ولكن الاحساس الفنى فى كل مكان يزيدها قوة على قوتها فتحس

الفرقة وكأنها تمثل داخل مسرح المارينى بباريس وليست فى أمريكا أو روما .

ويعلن بارو أن الرقعة الفنية التى كانت تتمتع بها المسرحية الفرنسية خارج فرنسا قد قلت ولم تعد كسابق عهدها ، إذ أن أنواع الكتابات المختلفة التى يكتبها اليوم المؤلفون المعاصرون والتى يعمدون فيها إلى السخرية بالأخلاقيات والعادات والتقاليد الفرنسية إنما تحد من تقبل هذه الأعمال ، فمنهم من يدفن فيها الحقيقة ومنهم من يلغى وجود الله ، وثالث يهاجم تعاليم الكنيسة والمسيحيين ، إلى غير ذلك من الأعمال التى تؤدى إلى موجة تخريب فكرى مما لا يقبل عليه جمهور الفرقة فى الخارج

المايونيز والمسرحية :

يقول بارو : « كثيرا ما أشبه الاخراج بالمايونيز . . . إذ هو فى الحقيقة لا يختلف عنه فى كثير .. فهو إما يقف متماسكا واما لا .. والمسرحية هكذا تماما ، فالمخرج يعمل فى المسرحية شهرين أو ثلاثة يحركها ذات اليمين وذات اليسار ، يخلطها بكل الخلطات ويوجهها إلى الطريق السليم .. وهو بكل هذا إما أن يحشو النص بما يجعله يقف متماسكا أو لا يستطيع ذلك . . تماما كالمايونيز »

المسرح الجاد ومسرح التسلية

« لا يكفى فقط التحدث عن الموسيقى .. يجب أيضا تعلم العزف عليها .

هكذا تقول إحدى شخصيات تشيكوف فى مسرحيته الأخيرة « بستان الكرز » .

والجمهور هو أيضا يحب ذلك . . يريد أن يحب العمل الفنى ، بل هو يطلب أن يتوقع من الممثلين أن يحبوه بقدر ما يحبه هو إن لم يزد على ذلك .. هذا هو المسرح . وكما أنه يجب التفريق بين الحب وبين الابتهاج أو السرور.. أيضا يجب التفريق بين المسرح الجاد ومسرح التسلية ، وبين مسرح تكمن فيه تسلية وابتهاج .. ومسرح آخر يكمن فيه الحب للعمل وحده .. هذا هو الفارق بين المسرحية ، ولو أن مضمونه الكلامى فى التعبير قليل إلا أنه عظيم وهام .. إذ يتضح فيه الفرق بين مسرح يخدم عملية الهضم الفنى السريع وحسب ماترد العملية (مسرح التسلية) ومسرح يخدم عملية الهضم الفنى بمقاييسها وأوقاتها لتكتمل ، ووفق خطة محكمة منظمة تخضع للوقت وللروح وللطبيعة وللثقافة وللدراسة (المسرح الجاد) .

فمسرح التسلية عادة مايمسك بقشور موضوعات مسرحياته وهكذا يعالجها على ضوء من السطحية البعيدة عن اللب . . حيث يشارك الممثل فى التسلية باستهتاره المسلى أيضا ، وأمثال هذا المسرح لايقدم للفن جديدا بل هو يبعث على الملل والسخرية . . وبارو يفضل التسلية على الملل إذ هى مرحلة بعد الملل وقد تولده .. ويقول بارو عن الحب فى المسرح أنه أفضل أنواع الاحاسيس ، فاذا ما تقابل معه أو أحس به قلبه .. فانه

بنفسى التسلية والملل معاً .. وهذا الاحساس بالحب هو الذى قاده وجعله يتصدى لعروض كبيرة قدمها مثل مسرحيات « هاملت . واعترافات كاذبة ، ودا مفتريون ، والمحاكمة ، وكريستوف كولمبس ، والاورستية ، واهتم فقط باميليا » . . حيث يحس المرء بالاقدام على هذه الروائع بدورة دموية جديدة تعب دما نظيفا يسرى فى شرايينه حتى تصل اندفاعات ضغط دمه إلى القمة ، وحيث ترى العين إلى أبعد مدى ، وحيث يهتز الجسم كله هزات قوة وانتصار وإقبال بصدر رحب ملىء بالقوة على العمل ، وبانطلاقة واسعة من حصارات الضغط التى قد تولدها مسرحيات لعينة أخرى . وكل هذا من تأثير واحدهو (إحساس الحب للعمل) .

الريبرتوار وهاملت وشخصيات أخرى

تقابل جان لوى بارو كممثل مع شخصية هاملت عام ١٩٣٩ لأول مرة وتعاقبت بعد ذلك الدراسات من جانبه كممثل باحث أيضا عن الشخصية العبقرية كما كتبها ورسمها شيكسبير .. ويكتب بارو فى هذا المجال عن محاولات الباحثين معه فى شخصية هاملت فيذكر تشارلس جرانفو (١٨٨٢ — ١٩٤٣) وهو من أعظم مخرجى المسرح الفرنسى وممثليه وكان زوجاً سابقاً لمادلين رينو حيث قاد بارو إلى الاعماق فى الشخصية من خلال النص الشكسبيرى ، كما استطاعت الترجمة الجديدة لاندريه جيد

لمسرحية هاملت فى عام ١٩٤٦ أن تلقى الأضواء الحقيقية على المسرحية العظيمة بالتزام جيد النص الإنجليزى الأصلى .

ويعتبر دور هاملت من الأدوار الخالدة فى حياة الممثل جان لوى بارو ، فهى شخصية بطولية . . وبطولية راقية تتطور بين خطين من الأحداث على بساط التردد إلى جانب حساسية الشخصية الهاملتية العظيمة . . وبارو يعتبر أيضاً أن شخصية هاملت من الشخصيات المسرحية التى يصلح تقديمها فى كل عصر ، بل وفى كل مسرح ، ولا تختص بقطر معين أو مسرح خاص ، فهى وليدة الزمن القديم والحديث أيضاً . . وهكذا كانت الاورستية لأسكيلوس أيضاً .

كما كان لقراءة بارو لكتاب جان بارى عن هاملت أثر أيضاً فى التطور بهذه الشخصية . . فهاملت فى لمسته السحرية إنما أيضاً يمس الإنسان وروحه ونفسه . . وحساسيته هى نقطة الارتكاز فى شخصيته . . وهاملت مختلف مع قومه على أشياء كثيرة تعتمل فى نفسه ، ويريد حداً أو فاصلا فى الصباح وغيره فى الليل بينه وبين نفسه ، ومن خلال شخصية عمه كلوديوس وأمه يكون نظريات بينه وبين نفسه عن الرجال وعن النساء جميعا . . ثم مشاكل الصحة والجنون فى المسرحية والحب والهجر وما بين ذلك كله من خيوط متشابكة .

وتمثيل الشخصية — كما يقول بارو — أمر يبعث على الاعتلال . . الاعتلال من البحث والاستقصاء والتحصيل والتفكير . . ثم أخيراً من

الحالة النفسية التى يقع فيها ممثل هذا الدور .. فممثل الدور يعطى كيلو من وزنه يومياً أثناء التمثيل . كيلو دم وإحساس وعاطفة وانفعال واستهلاك صوت وعرق ولحم . . وقبل العرض بساعتين تقريبا أى من السابعة والنصف مساء يبدأ ممثل دور هاملت فى معايشته مع هاملت ومع عصره وشكله وأخيراً تأتى ساعة الفصل وساعة الحكم . . بظهور الشخصية على المسرح حيث تقضى بطولها (طول الدور) على الطاقة العصبية لدى أقوى ممثل فيزيقيا حيث المحافظة والتركيز على العاطفة وسرعة الرتم وبطئه والتغييرات والاحتياطات مع بقية الممثلين ، وغير ذلك من آلاف الاستعدادات الفنية فى حياة شخصية هاملت . . وبمعنى آخر فإن دور هاملت يبدأ عادة عند الممثل بعد الندم .. الندم على القيام بمثل هذا الدور الجرىء . ولا مناص من الموقف أو من المسرحية .. هكذا يقول بارو .. فهو الإنسان الذى فى فترة زمن معينة . الأعظم والأسوأ وهو يمثل سوء الحظ الذى الفرد والفرد المستغل ، والفرد المتردد والفرد السائر إلى الانتقام والفرد المعزول والفرد المكافح وفى آخر المسرحية الفرد المنتصر المهزوم .. وهو الشخصية المسرحية التى كلما طالت مدة التفرغ لها كلما بعثت على الخوف أكثر وأكثر وعلى الازدياد من الاضطراب والمسئولية .. يعلق بارو: « لو كان الإنسان سعيداً لما استطاع أن يمثل شخصية كشخصية هاملت .. حيث لا توجد سعادة .. بل عمليات ضغط ودكتاتورية حكم ورأى، والسعادة تقتل الإحساس بالضغط أو الضياع الإنسانى الذى يعانى بعضنا منه

هاملت فى حياته داخل قصر أبيه وملكه المغتصب ، هذا باستثناء مشاهد البحار العائد وحفار القبور » .

وهكذا يشرح بارو أنه يعيش دائما مع هاملت كما يعيش مع جوزيف.ك فى «المحاكمة» عندما أخرجها عام ١٩٤٧ ، كما عاش غيره معها أمثال بيسكاتور وجوستاف جرندجنز أيضا. وكما عاش بارو أيضا مع دور ميشا فى مسرحية كلوديل «استراحة» ومع دوره بابتيستا فى «مدينة العشاق» .

العين الرابعـــة :

يقول بارو : «أعبد تمثيل دورى جوزيف . ك فى مسرحية المحاكمة للكاتب كافكا .. وفرانز كافكا (١٨٨٣ — ١٩٢٣) مؤلف تشيكى الأصل وهو اليوم شهرته فى العالم الغربى كبيرة حيث يعتبر من أعظم كتاب المودة الحديثة كما يسمونه .. حولت بعض قصصه إلى مسرحيات وإلى دراسات .. ومسرحية المحاكمة قدمها بارو عام ١٩٤٧ من إعداده بالاشتراك مع أندريه جيد .. ثم حولت قصة كافكا « القصر » إلى مسرحية حيث قدمت أول مرة فى برلين .

ويسير بارو فى اعترافاته بالنسبة لمسرحية المحاكمة حيث يشرح فى كتابه (أفكار عن المسرح) الطريق الشاق الذى يبدأه كل ليلة يمثل فيها المحاكمة حيث يعتبر نفسه قطعة دقيقة تشبه أى قطعة دقيقة فى ساعة اليد الصغيرة وحيث يعمل بانتظام وبدقة شديدين ، ويوضح بارو المعاناة النفسية التى يبذلها فى دور جوزيف . ك وعمليات الإصغاء غير المعقولة

وغير المألوفة فى تاريخ المسرح ، التى تصل بالممثل إلى درجة عالية جداً من الحساسية فى مراحل هذا الدور . . هذا إلى جانب ما يحرص عليه وفى وجه من السرية وبعين نصف مفتوحة إلى تغييرات الديكور المختلفة فى المسرحية والتى تبلغ العشرين مرة تقريباً ، كما يصغى أيضاً رغماً منه إلى تتابع درجات الإضاءة وتأثيراتها التى تعدت حركاتها الستين حركة فى إخراجه .

واليابانيون وهم أشد الممثلين إخلاصا لفن التمثيل على خشبة المسرح قد اعترفوا بالعين الثالثة للممثل حيث يلاحظ (بالسرقة) الصالة وجمهورها حتى يتابع التأثير عليهم أو الإغراق فى معايشتهم أكثر وأكثر (ولو أن بعض المدارس المسرحية لا تؤيد ذلك) .

ويبتكر بارو فى هذا مضيفا إلى ما ابتدعه اليابانيون نظرية العين الرابعة حين يضطر المخرج الممثل إلى متابعة أجزاء الديكور ومواضعها وتغييراتها وتتابعاتها .

هذه هى الأسس والقواعد التى تقوم عليها سياسة المسرح الناجح الذى يعتز بدراسة مبررات الريبرتوار فيه .. ويا حبذا لو أخذ المسرح المصرى بالموافق لبيئتنا من ضمن هذه السياسة . . على أن يقدم كل مسرح

ويبزكواره منفصلا في بداية الموسم المسرحى الشتوى (أكتوبر من كل عام) . . حتى يمكننا ونحن فى مرحلة البناء الشامخ الذى نحاول إرساء قواعده فى فن المسرح والمسرحية من الاستفادة بتجارب الآخرين فى هذا المجال .

والله ولى التوفيق .

المراجــع

1 — A P. Chekhov : V. Jermilov

2 — M. Gorky Five Plays

3 — Szovjet Irodalom : Kardos Laszlo

4 — A Szovjet Irodalom Rovid Tortente : Deak Sandorne

5 — A Drama tortenete : Sebestyen Karoly

6 — Realism : A. Miller.

7 — Sztanyiszlavszkij Rendez : N. Gorcsakov.

8 — Szineszetika : Sztanyiszlavszkij

9 — Sztanyiszlavszkij peszelgetesei : Szendro Jozlef.

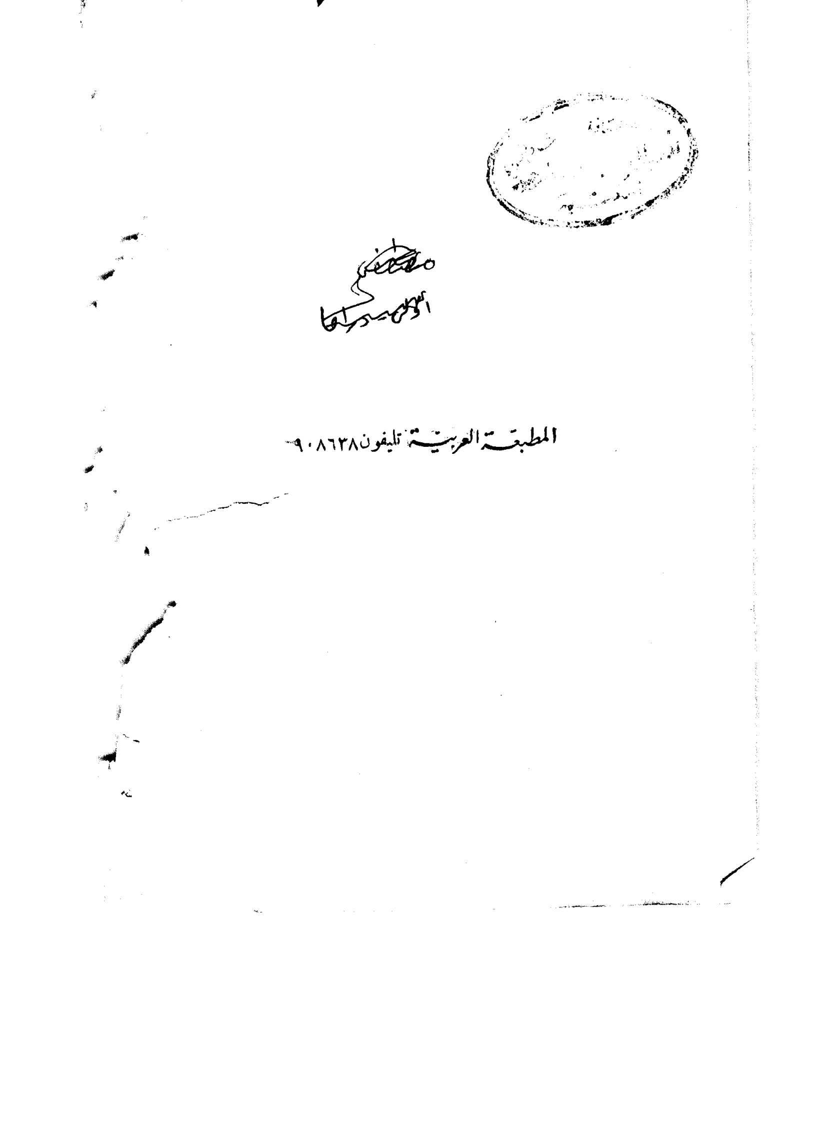
10 — Sztanyiszlavszkij Es Brecht : Kathe Rulicke Michel Vinaever

11 — Gondolatok A Szinhazrol : Jean - Louis Barrault

12 — A Mai Francia Irodalom kistwkre : Bajomi Lazar Endre

13 — Szinhaz Beklyok Nelkül : Alekszandr Tairov

14 — Szinhazi Kalauz : Vajda Gyorgy Mihaly



المطبعة العربية تليفون ٩٠٨٦٣٨